NR. 26 DM 15,–
FRÜHJAHR 1994

steady cam

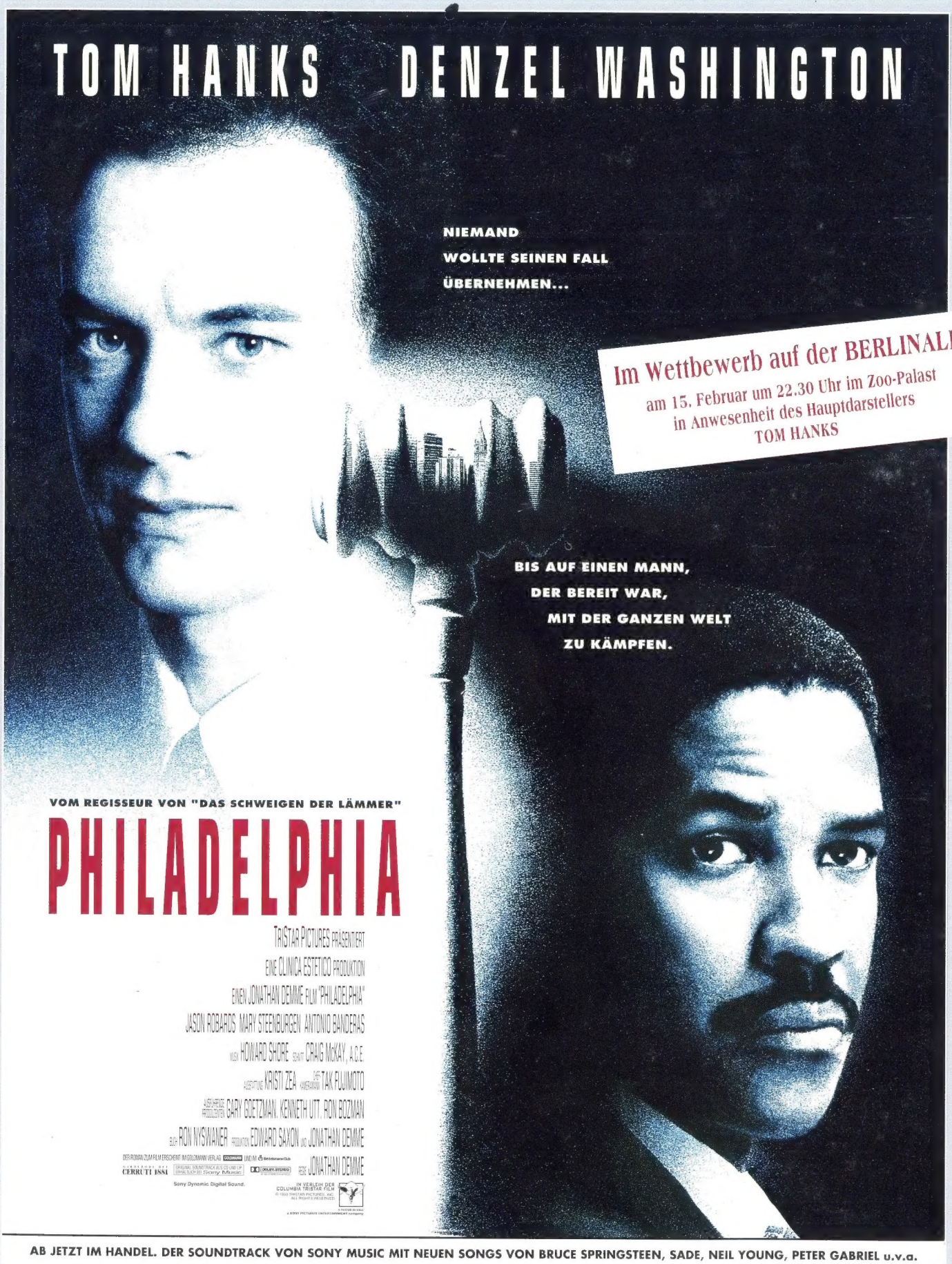
EINE FILMZEITSCHRIFT

SEARCHERS

Michelangelo Antonioni: Reisen in die Peripherie

2 GOLDEN GLOBES

BESTER SCHAUSPIELER (Drama) - Tom Hanks
BESTER ORIGINALSONG - "Streets of Philadelphia"- Bruce Springsteen



AB JETZT IM HANDEL. DER SOUNDTRACK VON SONY MUSIC MIT NEUEN SONGS VON BRUCE SPRINGSTEEN, SADE, NEIL YOUNG, PETER GABRIEL u.v.a.

AB 24. FEBRUAR IM KINO

INHALT

Michelangelo Antonioni

Die unsichtbaren Städte / Von Michael Althen 26
Die Kunst des Verschwindens / Von Rainer Gansera 48
Verführerische Unschärfe / Von Brigitte Desalm 54
Die unsichtbaren Filme / Von Michael Althen 62
„Das wird das Ende des Films sein" / Von Wilfried Reichart 89
By the way / Von Fritz Göttler 91

River Phoenix 4
Oscars: Spielbergs List 6
In Zahlen: Top-Flops 8
Bücher: Das Leben geht weiter 12
Geschichte des deutschen Films 14
Top 10 · 1993 15
Was bleibt von 1993? 17
Faces: Stephen Tobolowsky 18

Tagebuch des Kritikers
Von Wilfried Reichart 20

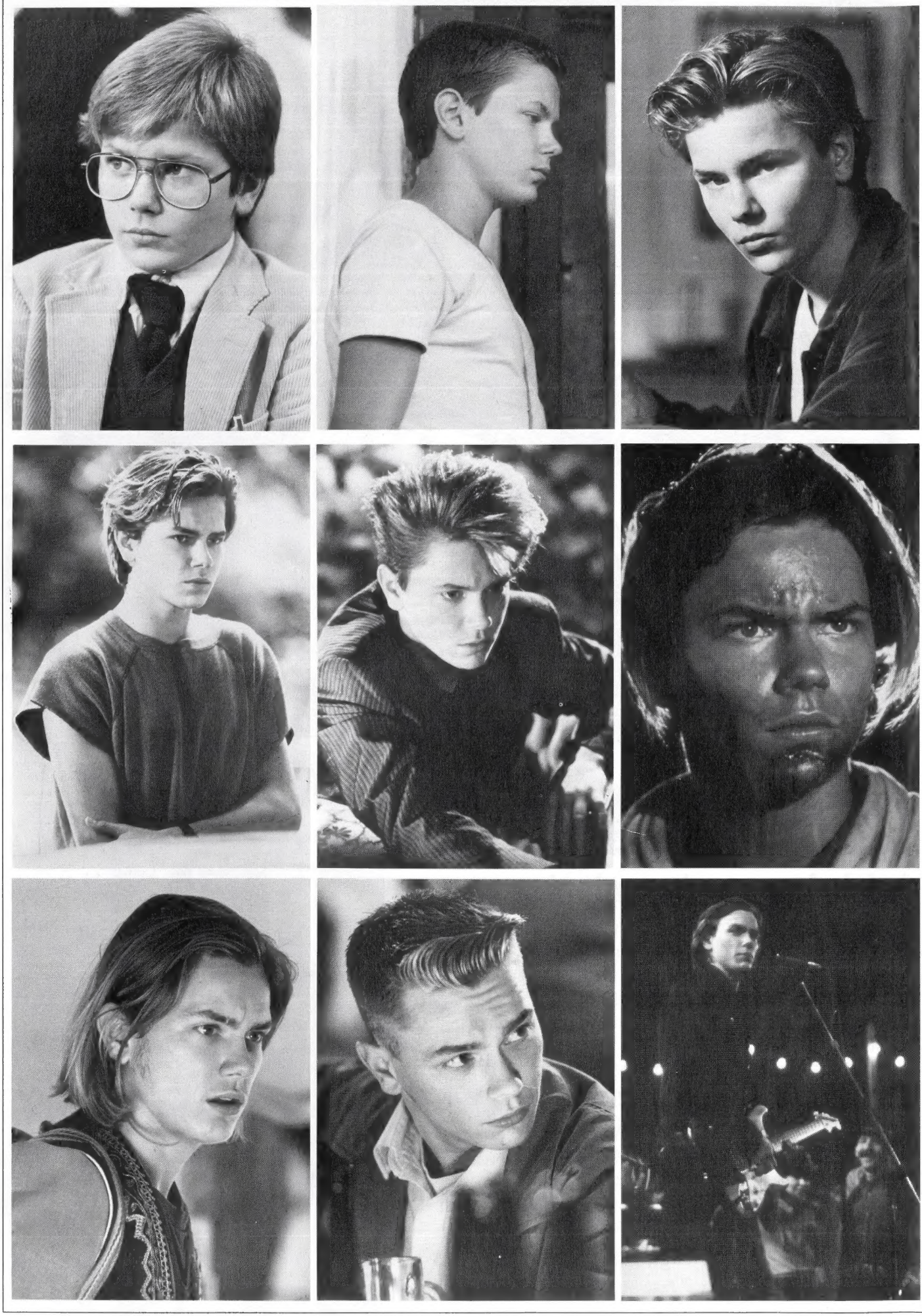
Premieren 1993/94 92
Nachspann/Trailer 98

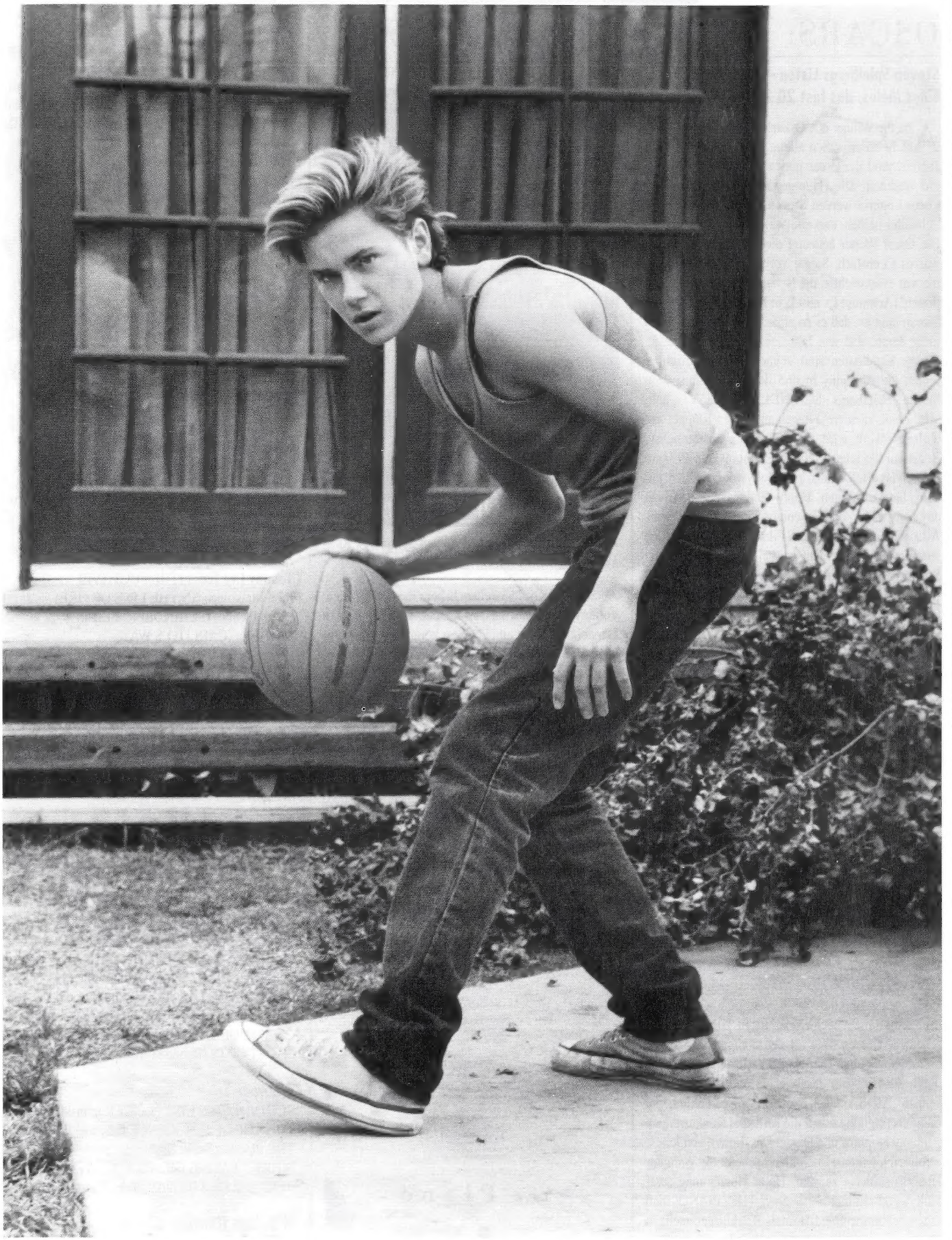
Western

50 x 13 Lieblingswestern 63
„Der schwarze Falke" 70
Die Wiege des Kinos
Eine Collage von Sathyan Ramesh 77

Nightmare after Christmas

7 Tage im Januar mit Steven Spielberg, Anthony Hopkins, Tim Burton u.a. 93





RIVER PHOENIX

23.8.70 – 31.10.93: Flow, River, Flow

"If I was a woman, I wouldn't be who I am now. I wouldn't have had the chance to grow to this point." (River Phoenix im Gespräch mit Gus van Sant)

Fotos auf Seite 4 aus folgenden Filmen (l. nach r., o. nach u.): EXPLORERS (85), STAND BY ME (86), LITTLE NIKITA (87), RUNNING ON EMPTY (87), A NIGHT IN THE LIFE OF JIMMY REARDON (88), INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (89), I LOVE YOU TO DEATH (90), DOGFIGHT (91), THE THING CALLED LOVE (93). Oben: LITTLE NIKITA.

rf.

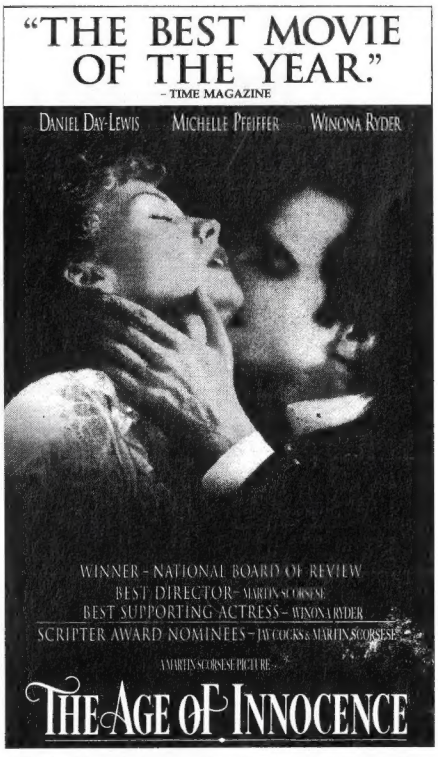
OSCARS:

Steven Spielbergs Listen – das Happy-End eines Melos, das fast 20 Jahre dauerte

And the Winner is... Oskar! Das werden wir zwar nicht hören, schon allein, weil es ja seit einigen Jahren "And the Oscar goes to..." heißt, aber es ist die Wahrheit: Die Hauptgewinner der diesjährigen Oscar-Lotterie werden Steven Spielberg und Oskar Schindler heißen, und alle Welt wird zufrieden sein. Für Oscar-Wetter bedeutet dies zweierlei: noch nie war es so einfach, Sieger vorherzusagen, und noch nie war es so wichtig, die Nebenkategorien richtig zu tippen. (Achtung: Es gibt kein Disney-Musical!)

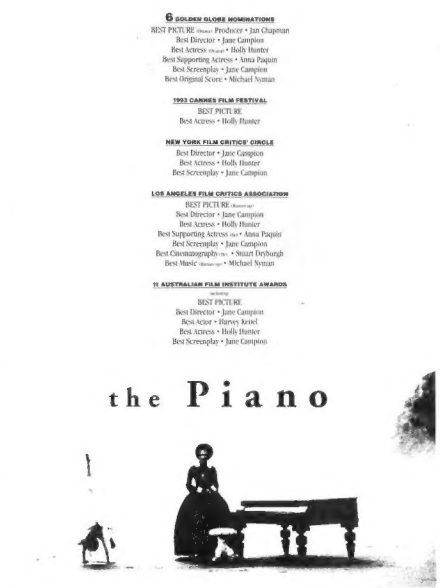
Woran liegt es, daß es so einfach ist? Auf jeden Fall nicht daran, daß das Jahr schwach gewesen wäre. Einige Kandidaten sind schlichtweg übermächtig. Indem die Academy in drei der fünf Hauptsparten Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST wählt, schlägt sie mehrere Fliegen mit einer Klappe: ein ehrbares Werk wird gewürdigt, der erfolgreichste Regisseur des letzten Jahres belohnt und ein 19 Jahre währendes Melodrama à la Hollywood endlich mit dem längst fälligen Happy-End versehen. Nach etlichen mehr oder weniger ernsthaften Oscar-Attacken hat Spielberg den Film gedreht, an dem die Academy einfach nicht vorbei kann. Dreimal ist Spielberg bislang nominiert worden (für CLOSE ENCOUNTERS, RAIDERS und für E.T.), mindestens ebenso oft wurde er unverdientermaßen übergangen (bei JAWS, EMPIRE und ALWAYS), und nur ein einziges Mal, bei THE COLOR PURPLE, erwies sich die Vernachlässigung Spielbergs als historisch weise Tat. Nun also kommen die Oscars für Oskar, was doppelt verdient ist, weil Spielberg der Branche ja auch den größten Kassenknüller des Jahres geschenkt hat, und nicht zu spät kommt, weil das Wunderkind jetzt noch glücklicher sein wird. Stevens Freund Martin Scorsese hat nicht den Hauch einer Chance, und die meisten Stimmberechtigten werden wohl wieder erst in zehn Jahren merken, daß Scorsese mit dem besseren Film verlieren mußte. Jane Campion hingegen wird schon froh darüber sein, daß sie als zweite Frau der Oscar-Geschichte (nach Lina Wertmüller) für einen Regie-Preis vorgeschlagen wird. (Ob sich Barbra Streisand darüber wirklich freuen kann?)

Das einzige Opfer von Spielbergs Triumph wird Oskars Darsteller sein: Liam Neeson ist selbst nicht bekannt genug, und die Wahlberechtigten werden sich im Ernstfall nicht noch einmal für SCHINDLER entscheiden. Das eröffnet all den anderen Darstellern eine Chance, aber Tom Hanks hat sich schon längst durch die Hintertür geschlichen, und ob jemand an seinem AIDS-kranken Anwalt vorbeikommt, ist mehr als fraglich (zumal die härtesten Konkurrenten, Anthony Hopkins und Daniel Day-Lewis, erst jüngst erfolgreich waren). Noch klarer scheint die Wahl der Hauptdarstellerin zu sein: Holly Hunter mag zwar Hollywood-renitent sein, aber THE PIANO muß etwas bekommen, und Hunters Konkurrentinnen, so illuster sie auch sein mögen, scheitern entweder an sich (Emma Thompson war erst letztes Jahr dran) oder am Charakter ihrer Filme (Michelle Pfeiffer, Angela Bassett, Meg Ryan). Die einzige Frage bei den Frauen ist deshalb jene, ob Juliette Binoche sich gegen Meg Ryan und Stockard Channing durchsetzen und einen Platz in der Elite sichern kann.



All die Superlative werden Steven Spielbergs Konkurrenten nichts nutzen…

Auch die Nebendarsteller haben ihren Favoriten: Tommy Lee Jones ist zur Zeit einer der heißesten Darsteller und mit einem Oscar könnte man übertünchen, daß man in Hollywood übersehen hat, daß er das schon seit zehn Jahren ist. Schwieriger wird es bei den Nebendarstellerinnen: Winona Ryder hat zwar den *Golden Globe* bekommen, aber wir zweifeln immer noch daran, daß die Gerechtigkeit siegt. Andererseits: wen sollte die Academy ihr vorziehen? Bei der Kamera und besonders dem Oscar für den besten ausländischen Film sollten wir lieber schweigen. Allerdings darf man wohl vermuten, daß BAWANG BIEJI die Konkurrenten ausgegangen sind – spätestens seit der Schnapsidee des deutschen Auswahlgremiums, JUSTIZ ins Rennen zu schicken statt WIR KÖNNEN AUCH ANDERS. *Mp & malt*



…und während sich Jane Campion freuen kann, wird Harvey Keitel schon wieder leer ausgehen!

Film:
SCHINDLER'S LIST (Steven Spielberg; Universal)
THE PIANO (Jane Campion; Miramax)
AGE OF INNOCENCE (Martin Scorsese; Columbia)
REMAINS OF THE DAY (James Ivory; Columbia)
IN THE NAME OF THE FATHER (J. Sheridan; U)

Regie:
Steven Spielberg (SCHINDLER'S LIST)
Martin Scorsese (THE AGE OF INNOCENCE)
Jane Campion (THE PIANO)
James Ivory (THE REMAINS OF THE DAY)
Robert Altman (SHORT CUTS)

Darsteller:
Tom Hanks (PHILADELPHIA)
Robin Williams (MRS. DOUBTFIRE)
Daniel Day-Lewis (...NAME OF THE FATHER)
Anthony Hopkins (THE REMAINS OF THE DAY)
Liam Neeson (SCHINDLER'S LIST)

Darstellerin:
Holly Hunter (THE PIANO)
Michelle Pfeiffer (THE AGE OF INNOCENCE)
Angela Bassett (WHAT'S LOVE GOT TO DO...)
Emma Thompson (THE REMAINS OF THE DAY)
Debra Winger (SHADOWLANDS)

Nebendarsteller:
Tommy Lee Jones (THE FUGITIVE)
John Malkovich (IN THE LINE OF FIRE)
Ralph Fiennes (SCHINDLER'S LIST)
Sean Penn (CARLITO'S WAY)
Leonardo DiCaprio (WHAT'S EATING GIL G.?)

Nebendarstellerin:
Winona Ryder (THE AGE OF INNOCENCE)
Rosie Perez (FEARLESS)
Emma Thompson (...NAME OF THE FATHER)
Anna Paquin (THE PIANO)
Penelope Ann Miller (CARLITO'S WAY)

Originaldrehbuch:
THE PIANO (Jane Campion)
PHILADELPHIA (Ron Nyswaner)
SLEEPLESS IN SEATTLE (Nora Ephron)
DAVE (Gary Ross)
IN THE LINE OF FIRE (Jeff Maguire)

Adaptiertes Drehbuch:
SCHINDLER'S LIST (Steven Zaillian)
REMAINS OF THE DAY (Ruth Prawer Jhabvala)
THE AGE OF INNOCENCE (Jay Cocks & M.S.)
...NAME OF THE FATHER (Terry George & J.S.)
SHORT CUTS (Robert Altman & Frank Barhydt)

Kamera:
SCHINDLER'S LIST (Janusz Kaminski)
THE AGE OF INNOCENCE (Michael Ballhaus)
THE PIANO (Stuart Dryburgh)
WHAT'S EATING GIL. GRAPE? (Sven Nykvist)
REMAINS OF THE DAY (Tony Pierce-Roberts)

Ausländischer Oscar:
BAWANG BIEJI (Hongkong)
DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA (Vietnam)
LA BELLE EPOQUE (Spanien)
THE WEDDING BANQUET (Taiwan)
JUSTIZ (Deutschland)

Fett gedruckte Namen bzw. Titel werden gewinnen!

DER PREISGEKRÖNTE ROMAN
NUN AUCH ALS GROSSES KINO DER GEFÜHLE.

AB 10. MÄRZ IM KINO

IN ZAHLEN:

Ein Rekordjahr hinterläßt bei näherer Betrachtung schlechte Aussichten

Der Truthahn war so groß wie nie und die Laune so gut wie lange nicht mehr. An Thanksgiving '93 dürften sich in den meisten Wohnungen großer Hollywood-Player ähnliche Szenen abgespielt, Zufriedenheit und grenzenloser Optimismus vorgeherrscht haben: ein Rekordsommer war eben erst zu Ende gegangen, da hatte der Weihnachts-Reibach schon begonnen. Sicherlich, der Herbst war nicht zu allgemeiner Zufriedenheit verlaufen und die Startzahlen für ADDAMS FAMILY VALUES lagen selbst unter den Erwartungen der größten Skeptiker. Aber was sollte schon Schlimmes passieren angesichts der bevorstehenden Premieren der Selbstläufer und 100-Millionen-Dollar-Kandidaten WAYNE'S WORLD 2, SISTER ACT 2, BEETHOVEN'S 2nd und A PERFECT WORLD? Zum Beispiel, daß das ganze Quartett versagen und lediglich SISTER ACT 2 die 50-Mio.-Dollar-Barriere knacken würde. Das Vorher/Nachher zwischen Thanksgiving und Weihnachten hätte schockierende Aufnahmen ergeben.

Denn wie es so kommt, sieht man in schlechten Zeiten die Dinge anders. Was vorher allen noch wie ein voller Haarschopf vorkam, wurde jetzt von den meisten als Toupet entlarvt. Das amerikanische Kinojahr geht in die Geschichtsbücher ein, aber es hinterläßt einen schalen Nachgeschmack und zwiespältige Aussichten. Wie merkwürdig das Jahr war, kann man daran sehen, was dem designierten Top-Verleih Columbia widerfuhr. Letztes Jahr an dieser Stelle noch als sicherer Jahressieger proklamiert, sorgte die illustre Verleihstaffel kommerziell eher für Stirnrunzeln: LAST ACTION HERO, THE AGE OF INNOCENCE und STRIKING DISTANCE kosteten jeweils mehr Geld als sie brutto einspielten, POETIC JUSTICE und THE REMAINS OF THE DAY blieben nicht ganz so weit, aber doch auch unter den Erwartungen, und I'LL DO ANYTHING (inzwischen mit Kosten von 40 bis 50 Millionen belastet) sowie Mike Nichols' WOLF mußten ins neue Jahr verschoben werden – selten ein gutes Zeichen. Lediglich IN THE LINE OF FIRE konnte die hohen Erwartungen erfüllen, und GROUNDHOG DAY und MALICE, zwei Filme, mit denen niemand so recht gerechnet hatte, entschädigten wenigstens ansatzweise für die vielen Pleiten.

Wie also soll man 1993 bewerten? Schlechter als die Zahlen vermuten lassen. Vergleichen wir nur mal 1993 mit 1992. Meistens ähneln sich die Jahresverläufe. 1992 und 1993 gab es z.B. jeweils zwei angenehme Frühjahrsüberraschungen (92: BASIC INSTINCT und WHITE MEN CAN'T JUMP; 93: INDECENT PROPOSAL und GROUNDHOG DAY). 1993 hatte bessere Weihnachts-*Holdover* zu bieten (ALADDIN, A FEW GOOD MEN, SCENT OF A WOMAN, THE CRYING GAME, THE BODYGUARD), dafür gab es anders als 1992 (WAYNE'S WORLD, THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE) keine Renner im Januar oder Februar. Der Sommer von 1993 war besser, der Herbst hingegen schwächer: Filme wie DEMOLITION MAN legten zwar gute Startwochenenden hin, aber ihnen fehlte der lange Atem. Und über den Winter, in dem nur MRS. DOUBTFIRE die 100er-Schallmauer durchbrach, haben wir schon gesprochen.

Aber, sagen die Optimisten, wir hatten doch diesen Sommer, in dem fünf Filme über 100 Millionen Dollar verbuchten. Das stimmt, in der Spitze war 1993 dank JURASSIC PARK, THE FUGITIVE und THE FIRM besser als der vorherige Sommer (mit BATMAN RETURNS und LETHAL WEAPON 3); aber dafür fehlte dem Jahr die Breite: 1992 spielten 13 Sommer-Premieren mehr als 55 Millionen ein, 1993 waren es lediglich acht. Obwohl JURASSIC PARK satte 176 Millionen Dollar mehr einspielte als die letztjährige Nr. 1 (BATMAN RETURNS), die ersten drei im Vergleich sogar 230 Millionen mehr (675 gegenüber 445), hob sich der Vorteil auf, wenn man die 30 erfolgreichsten Filme des Jahres addiert: da lag 1993 mit gerade einmal 7 Mio. vor 1992, und je weiter man runtergeht, desto mehr verlagert sich die Waage zuungunsten von 1993. Ohne JURASSIC PARK (und die starken holdover) hätte dieser Jahrgang alt ausgesehen. Sie fragen, was das Wenn und Ohne soll? Das wird 1994 beantworten, ein Jahr ohne Spielberg, das ziemlich stark auf einen angeschlagenen Schwarzenegger baut.

Das großartige Ergebnis an der Spitze verdeckt außerdem die unglaublichen *klunker*, die im Schatten der Hits untergingen. Die Studios behandelten viele Filme wie Wegwerfware, vorneweg Buena Vista: Quantität ging hier stets vor Qualität, die Kinos mußten um jeden Preis mit Disney-Filmen gefüllt werden – und der Preis war hoch: Infiziert von der Krankheit, noch einen billigen Hit wie SISTER ACT zu finden, brachte das Studio 28 neue Filme und eine Wiederaufführung in die Kinos. Allein im Sommer waren es acht Premieren sowie SNOW WHITE. Doch während die anderen Studios einen klaren Schwerpunkt setzten (WB: zunächst DAVE, dann FREE WILLY und schließlich THE FUGITIVE; Fox: nach HOT SHOTS! PART DEUX Ende Mai kam RISING SUN erst Ende Juli; Columbia: LAST ACTION HERO und IN THE LINE OF FIRE; TriStar: CLIFFHANGER und SLEEPLESS IN SEATTLE; Paramount: THE FIRM; Universal: J.P.), versuchte Buena Vista einfach mit einem Minimum an Aufwand das Maximum herauszuholen: eine teure Produktion (SUPER MARIO BROS.) und sieben gleich kleine Produktionen wurden auf die Menschen losgelassen. Wenn auch nur eine von ihnen zum Hit geworden wäre, hätte das in Zukunft üble Folgen für uns gehabt (z.B. schnell abgedrehte Fortsetzungen wie SISTER ACT 2 oder MIGHTY DUCKS 2). Doch zum Glück siegte die Gerechtigkeit, und der Schuß ging nach hinten los: Keiner der Sommer-Filme überstieg die 40 Mio.-Grenze (WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT, SNOW WHITE, HOCUS POCUS und SON-IN-LAW blieben mehr und minder knapp darunter), SUPER MARIO BROS. brachte es gerade einmal auf 20 Mio., Michael J. Fox erwischte es schlimm mit LIFE WITH MIKEY, und die Einweg-Produkte FATHER HOOD und MY BOYFRIEND'S BACK (Tiefpunkt des Sommers) kamen nicht einmal auf 4 Mio. Das Traurige daran war, daß selbst bessere Filme wie ANOTHER STAKEOUT in den Sog des schlechten Rufs gerieten, nicht genügend Kinos bekamen, und keine Chancen hatten, ihr Schicksal abzuwenden. Mit seiner manischen Sparwut setzt Jeffrey Katzenberg den guten Ruf von Buena Vista aufs Spiel. Bezeichnend ist, daß ALADDIN (eine

DIE 25 BESTEN WOCHENENDEN:

JURASSIC PARK (11.-13.6.)	47,9
JURASSIC PARK (18.-20.6.)	38,4
THE FIRM (2.-5.7.)*	32,4
JURASSIC PARK (25.-27.6.)	27,7
JURASSIC PARK (2.-5.7.)*	25,3
THE FUGITIVE (6.-8.8.)	23,7
THE FUGITIVE (13.-15.8.)	22,4
CLIFFHANGER (28.-31.5.)*	20,4
MRS. DOUBTFIRE (26.-28.11.)	20,1
INDECENT PROPOSAL (9.-11.4.)	18,4
THE FUGITIVE (20.-22.8.)	18,1
THE FIRM (9.-11.7.)	17,9
SLEEPLESS IN SEATTLE (25.-27.6.)	17,2
THE FUGITIVE (3.-6.9.)*	17,2
THE PELICAN BRIEF (17.-19.12.)	16,8
SLEEPLESS IN SEATTLE (2.-5.7.)*	16,1
ALADDIN (1.-3.1.)	15,6
LAST ACTION HERO (20.-22.6.)	15,3
JURASSIC PARK (9.-11.7.)	15,3
IN THE LINE OF FIRE (9.-11.7.)	15,2
RISING SUN (30.7.-1.8.)	15,2
MRS. DOUBTFIRE (3.-5.12.)	14,7
INDECENT PROPOSAL (16.-18.4.)	14,7
GROUNDHOG DAY (12.-15.2.)*	14,6
THE FUGITIVE (27.-29.8.)	14,5

(Einnahmen an dreitägigen Wochenenden in Mio. Dollar; * = viertägiges Wochenende)

LEGS

Die besten...

FREE WILLY (WB)	10,1
MRS. DOUBTFIRE (Fox)	11,2
DAVE (WB)	11,5
COOL RUNNINGS (BV)	11,7
THE FUGITIVE (WB)	12,6
NIGHTMARE BEFORE XMAS (BV)	13,2
SLEEPLESS IN SEATTLE (TriStar)	13,7
MENACE II SOCIETY (New Line)	13,8
JURASSIC PARK (U)	14,0
IN THE LINE OF FIRE (Columbia)	14,8
THE SECRET GARDEN (WB)	14,9

Die schlechtesten...

OPPOSITE SEX (Miramax)	76,1
BOXING HELENA (Orion Classics)	64,6
KNIGHT MOVES (Interstar)	64,1
FORTRESS (Dimension)	63,3
BODY OF EVIDENCE (MGM)	55,8
SPLITTING HEIRS (Universal)	55,4
MARRIED TO IT (Orion)	54,9
HEXED (Columbia)	53,2
AIRBORNE (Warner Bros.)	51,7
SON OF PINK PANTHER (MGM)	51,0

(Verhältnis der Einnahmen am ersten Wochenende zu den Gesamteinnahmen in Prozent; je niedriger die Zahl, desto größer war die Standfestigkeit des Films. Durchschnittlich verbuchte ein Film 1993 am ersten Wochenende 31,5% seiner Gesamteinnahmen.)

Erstaufführung von 1992) der erfolgreichste Buena Vista-Film und der billige Bobfahrerfilm COOL RUNNINGS der Überraschungscoup des Jahres waren. COOL RUNNINGS kam erst, als alle den Verleih für dieses Jahr abgeschrieben hatten.

Welchen Einfluß kann in diesen Zeiten die Vermarktung von Filmen noch auf die Einspielergebnisse haben? Einen gewaltigen, denn fast kein Film bekommt so eine kostenlose Propaganda wie J.P. (und selbst die war größtenteils von Universal gesteuert). Hier ein paar Beispiele für gute und schlechte Strategien. Fangen wir unten an:

FOR LOVE OR MONEY (Universal). Das unverfrorene Remake von THE SECRET OF MY SUCCESS, gewiß nicht auf einer Höhe mit dem Hit von 1987, aber mehr als 10 Mio. Dollar hätten locker drin sein müssen, eigentlich schon am Startwochenende. Aber verschreckt vom Mißerfolg des anderen Michael-J.-Fox-Vehikels (LIFE WITH MIKEY), verschob Universal den Start um ein paar Monate und brachte ihn nicht bloß in der Dürre-Periode des Oktobers heraus, sondern im direkten Wettkampf mit COOL RUNNINGS und obendrein an einem Wochenende mit insgesamt vier Großstarts. Universal verpaßte die Gelegenheit, dem Publikum eine nette Sommer-Komödie zu bescheren, und statt Gabrielle Anwar als neuen Star zu etablieren, konzentrierte man sich allzu sehr auf Michael J. Fox. Doch ob nun Juli oder Oktober: das Publikum hatte LIFE WITH MIKEY nicht vergessen – auch wenn es den Film gar nicht gesehen hatte.

WAYNE'S WORLD/ ADDAMS FAMILY VALUES (jeweils Paramount)/ **SISTER ACT 2/ ANOTHER STAKEOUT** (jeweils Buena Vista). Vier Beispiele dafür, daß man auch Fortsetzungen von Hits nicht einfach so auf den Markt werfen kann. ANOTHER STAKEOUT hätte eine Warnung sein müssen, aber die Studios sagten sich, daß der Mißerfolg des Films mit dem Abstand zum ersten Teil zu tun hatte. Weit gefehlt: Im Spätherbst lief in *Entertainment Weekly* eine Story, in der deutlich wurde, wie wenig sich das Publikum um die Fortsetzung der Geschichten scherte. Von allen Winter-Sequels bekam ausgerechnet BEETHOVEN'S 2nd die höchste "want-to-see"-Quote, und selbst die war erstaunlich gering. Die Verleihe versäumten es, dem Publikum klarzumachen, warum sie diese Fortsetzungen sehen *mußten*, und auch wenn die Ferienzeit den rapiden Absturz der Filme etwas verlangsamte, kam – außer BEETHOVEN'S 2nd (!!) – keine Fortsetzung auf die Mindestquote von 60% des ersten Teils: SISTER ACT und ADDAMS FAMILY VALUES brachten es jeweils auf 42%, WW2 kam nicht über 39% hinaus!

HEART & SOULS (Universal). Es war sicherlich schwierig, diesen Film zu vermarkten, aber bei GHOST hat es doch auch geklappt. Die *sneak previews* liefen gut (auch wenn der Film zusammen mit JURASSIC PARK gezeigt wurde!), aber das Publikum blieb aus. Der Film wurde zu groß gestartet, und weder Plakat noch Trailer konnten neue Zuschauer anlocken. Eine Kampagne mit etwas mehr Köpfchen hätte aus diesem Flop einen profitablen *sleeper* machen können.

WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT (Buena Vista). Die Kritik jubelte und das Publikum tobte in den Großstädten, in denen der Film klein gestartet wurde. Doch statt die sensationellen Reaktionen auszunutzen, um eine Mundpropaganda entstehen zu lassen, die auch auf dem Land gefruchtet hätte, statt für den Großstart auf das Loch Ende Juli zu warten, erhöhte Buena Vista schon Ende Juni die Kopienzahl und sorgte damit selbst dafür, daß dieser potentielle Top-Hit im direkten Sommerwettkampf mit THE FIRM, SLEEPLESS IN SEATTLE und IN THE LINE OF FIRE verdunstete.

STRICTLY BALLROOM (Miramax). Noch eine verschlafene Gelegenheit. Miramax hatte zwei der besten und wirkungsvollsten Strategien mit THE CRYING GAME und THE PIANO, zwei nicht-amerikanischen Filmen, die man den Amerikanern verkaufen konnte. Bei STRICTLY BALLROOM versagten sie. Auch wenn sie die Einnahmen von 12 Mio. schönreden wollten: das drei- oder vierfache Ergebnis wäre möglich gewesen. Der Film wurde mit vorzüglichen Zahlen klein gestartet, aber der Starttermin war falsch. Im Frühling konnte er kein *momentum* entwickeln, und in den Provinzen, in die THE CRYING GAME erstaunlicherweise eingedrungen war und für den Profit gesorgt hatte, bekam der Film keine Kinos. Dabei hätte STRICTLY BALLROOM das DIRTY DANCING von 1993 werden können.

Auf der anderen Seite des Spektrums:

SLEEPLESS IN SEATTLE (TriStar). Schon früh wußte der Verleih, daß er einen Gewinner hatte. Nun war die Frage, wie man mit ihm umgehen sollte: vorsichtig oder aggressiv? TriStar entschied sich für die offensive Variante. Schon im März gab es *sneak previews*, aber nicht, um noch Änderungen vorzunehmen, sondern um das Wort unter die Zuschauer zu bringen. Dieser Plan klappte so gut, daß man sich zu einem Start Ende Juni entschloß, nur eine Woche nach LAST ACTION HERO und vierzehn Tage nach J.P. Doch während LAH von den Sauriern plattgetrampelt wurde, blieb SIS unangetastet: die Interessensgruppen der Filme überschnitten sich nicht, und so entwickelte SIS eine Nische zwischen den Männer-Filmen (THE FIRM, IN THE LINE OF FIRE), die ähnlich gelagerte Filme (WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT) nicht fanden.

THE FUGITIVE (Warner Bros.). Dieser Film wäre jederzeit ein Hit geworden, aber wie groß? Es war ein cleverer Schachzug, darauf zu warten, daß das Interesse an den Frühsommer-Monstern erlahmte. Die Gesichter der Studio-Bosse warfen schon Sorgenfalten, weil nichts nach- und RISING SUN nicht wirklich ankam. Da lief Dr. Kimble an, und spätestens am zweiten Wochenende merkte man, daß er sich erst warmlief: nach vielversprechenden ersten drei Tagen hielt er sich mit Verlusten von popeligen 6% besser als jedes andere Mitglied der Top 10 (lediglich FREE WILLY konnte am zweiten Wochenende hinzugewinnen, allerdings auch mit der Unterstützung hunderter neuer Kopien). Letztlich

Die 30 erfolgreichsten Filme in Amerika 1993[1]

JURASSIC PARK *(Steven Spielberg; Universal; 10.6.)*	+	○	338.7
THE FUGITIVE *(Andrew Davis; Warner Bros.; 6.8.)*	+	○	179.2
THE FIRM *(Sydney Pollack; Paramount; 30.6.)*	√		158.3
SLEEPLESS IN SEATTLE *(Nora Ephron; Columbia; 25.6.)*	+		126.2
ALADDIN *(Musker/Clements; Buena Vista; 11.11.92)*	+		117.9
INDECENT PROPOSAL *(Adrian Lyne; Paramount; 7.4.)*	+		106.6
MRS. DOUBTFIRE *(Chris Columbus; Fox; 24.11.)*	+	●	106.1
IN THE LINE OF FIRE *(Wolfgang Petersen; Columbia; 9.7.)*	+		102.9
CLIFFHANGER *(Renny Harlin; TriStar; 28.5.)*	√		84.0
A FEW GOOD MEN *(Rob Reiner; Columbia; 11.12.92)*	√		78.2
FREE WILLY *(Simon Wincer; Warner Bros.; 16.7.)*	√		77.7
GROUNDHOG DAY *(Harold Ramis; Columbia; 12.2.)*	+		70.8
DAVE *(Ivan Reitman; Warner Bros.; 7.5.)*	√		63.2
RISING SUN *(Philip Kaufman; Fox; 30.7.)*	–		62.4
SCENT OF A WOMAN *(Martin Brest; Universal; 23.12.92)*	√		62.2
COOL RUNNINGS *(John Turtletaub; Buena Vista; 1.10.)*	+	○	60.7
THE CRYING GAME *(Neil Jordan; Miramax; 25.11.92)*	++		59.3
DEMOLITION MAN *(Marco Brambilla; Warner Bros.; 8.10.)*	–	○	56.4
ROOKIE OF THE YEAR *(Daniel Stern; Fox; 9.7.)*	√		53.1
DENNIS THE MENACE *(John Hughes; Warner Bros.; 23.6.)*	–		51.2
SOMMERSBY *(Jon Amiel; Warner Bros.; 5.2.)*	+		50.0
LAST ACTION HERO *(John McTiernan; Columbia; 18.6.)*	––		50.0
NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS *(Henry Selick; Buena Vista; 13.10.)*	√	○	49.7
THE PELICAN BRIEF *(Alan J. Pakula; Warner Bros.; 17.12.)*	√	●	47.9
THE THREE MUSKETEERS *(Stephen Herek; Buena Vista; 12.11.)*	–	●	47.4
MALICE *(Harold Becker; Columbia; 1.10.)*	+	○	45.0
MADE IN AMERICA *(Richard Benjamin; Warner Bros.; 28.5.)*	–		44.7
THE GOOD SON *(Joseph Ruben; Fox; 24.9.)*	–	○	44.3
ADDAMS FAMILY VALUES *(Barry Sonnenfeld; Paramount; 17.11.)*	–		44.0
THE BODYGUARD *(Mick Jackson; Warner Bros.; 25.11.92)*	+		42.4

Erklärungen:

1: in Millionen Dollar

●: Noch mit vielen Kopien im Einsatz; ○: mit wenigen Kopien im Einsatz

++ = weit über, + = über, √ = in, – = unter, –– = weit unter den Erwartungen

Die Zahlen beziehen sich auf die Einspielergebnisse vom 1.1. bis zum 30.12.1993.

Quellen: *The Hollywood Reporter; Variety*

landete THE FUGITIVE bei fast 180 Millionen Dollar, und nicht erst seitdem überlegt man in Hollywood fieberhaft, wie man Dr. Kimble wieder in die Flucht schlagen kann.

ROBIN HOOD (Fox). Ein scheußlicher Film, gewiß. Aber die Kampagne war brillant, speziell der Trailer, in dem alle guten Witze des Films verbraten wurden ("white men *can't* jump!") und weil die selbst für einen Trailer nicht reichten, durch Witze angereichert wurden, die dann im Film gar nicht vorkamen (der baumspaltende Pfeil). So daß viele Zuschauer den Berichten der Enttäuschten gar nicht glauben wollten – bis sie selbst Zeugen des Debakels geworden waren.

TIM BURTON'S NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS (Buena Vista). Angesichts der Hausrekorde am ersten Wochenende in zwei Kinos ist die Endsumme von 50 Millionen vielleicht nicht überragend, aber wenn man bedenkt, um was für einen schrägen Film es sich handelt, ist es schon erstaunlich, wieviel Zuschauer Tim Burton anzieht. Und Buena Vista erlaubte es dem Film, langsam sein Publikum zu erobern. Nach Halloween ebbte der Zauber zwar ab, aber das Staunen bleibt.

THE CRYING GAME/THE PIANO (Miramax). Zwei Indie-Hits und zumindest ein unerwarteter Triumph, der beinahe vollständig auf das Marketing-Konto ging. Als Miramax bekanntgab, daß THE PIANO erst im November starten würde, maulten die Kritiker: das Kino brauche solch einen intelligenten Film so schnell wie möglich, und außerdem habe bis dahin jeder vergessen, daß der Film die Goldenen Palme in Cannes gewonnen habe. Miramax antwortete darauf nicht, dabei hätten sie alle Argumente auf ihrer Seite gehabt: intelligente Filme bereichern das Kino jederzeit, und die Amerikaner geben ohnehin nicht viel auf die goldene Palme – die Ergebnisse von WILD AT HEART und BARTON FINK unterstreichen das. Der November-Start sorgte vielmehr dafür, daß THE PIANO mit Kritiker-Preisen überschüttet wurde, daß der Film bei den Oscar-Nominierungen nicht übergangen werden kann und daß (auch angesichts des anstehenden Oscars für Holly Hunter) eine Laufzeit bis in den April hinein gesichert ist. Noch brillanter freilich war das Konzept bei THE CRYING GAME: Der Verleih verkaufte den Film als etwas, das das amerikanische Publikum noch nie zuvor gesehen hatte. Zuschauer und Kritiker wurden quasi als Komplizen benutzt, die das Geheimnis des Films nicht verrieten, sondern noch geheimnisvoller machten. Langsam, aber sicher gelangte der Film von den Ghettos der Kunstkinos in die breite Öffentlichkeit bis in die Provinzen, was ja gerade beim Thema des Films einer Sensation gleichkommt. Was sonst ein Kritiker-Hit geblieben wäre, wurde so zu einem der populärsten Filme des Jahres, erfolgreicher u.a. als DEMOLITION MAN, LAST ACTION HERO, SOMMERSBY, THE THREE MUSKETEERS, FALLING DOWN und A PERFECT WORLD.

Bis auf THE PIANO wird keiner dieser Filme im neuen Jahr mehr eine Rolle im Kino spielen. Das Jahr 1 nach J.P. und dem ersten Kratzer an Arnies Lack hat begonnen, und es hat den ersten Hit in unerwarteten Dimensionen gebracht: Jonathan Demmes PHILADELPHIA. Was wieder einmal beweist, daß niemand nichts weiß. Faites vos jeux. *Mp*

IN ZAHLEN: HITS & FLOPS 1993

Blockbuster:
JURASSIC PARK (U; Einnahmen in Millionen Dollar: 341/Produktionskosten in Mio. $: 63-80)

Riesenhits:
ALADDIN (BV; 217/35); THE FUGITIVE (WB; 180/45)

Standard-Hits:
HOME ALONE 2 (Fox; 173/33); THE FIRM (Par; 158/42); A FEW GOOD MEN (Col; 141/40); **THE PELICAN BRIEF** (WB; 86/32); CLIFFHANGER (TS; 84/65)

Erwartete Überraschungen:
SLEEPLESS IN SEATTLE (TS; 126/24); IN THE LINE OF FIRE (Col; 103/32); FREE WILLY (WB; 77/20)

Wirkliche Überraschungen:
MRS. DOUBTFIRE (Fox; 162/33); THE BODYGUARD (WB; 121/33); INDECENT PROPOSAL (Par; 106/38); UNFORGIVEN (WB; 101/20); GROUNDHOG DAY (Col; 71/24); **COOL RUNNINGS** (BV; 65/14); THE CRYING GAME (Mir; 62); **GRUMPY OLD MEN** (WB; 41/19)

Indie-Hits:
THE CRYING GAME (s.o.); NATIONAL LAMPOON'S LOADED WEAPON 1 (NL; 28/13); MENACE II SOCIETY (NL; 27/3.5); **THE PIANO** (Mir; 24/7); MUCH ADO ABOUT NOTHING (SG; 22/8); COME AGUA PARA CHOCOLATE (Mir; 20); **HOUSE PARTY 3** (NL; 13/7)

Vielversprechend für 1994:
PHILADELPHIA (TS; 26/28); **SCHINDLER'S LIST** (U; 19/38); **SHADOWLANDS** (Savoy; 13/11); **IN THE NAME OF THE FATHER** (U; 3)

Zufriedenstellend:
DAVE (WB; 63/34); SCENT OF A WOMAN (U; 63/26); ROOKIE OF THE YEAR (Fox; 53/14); SOMMERSBY (WB; 50/27); **NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS** (BV; 50/24); MALICE (Col; 45/21); THE GOOD SON (Fox; 45/23); **TOMBSTONE** (BV; 43/33); **BEETHOVEN'S 2nd** (U; 43/18); HOMEWARD BOUND (BV; 41/13); ALIVE (BV; 36/22); SON-IN-LAW (BV; 36/11); ROBIN HOOD (Fox; 35/14); HARD TARGET (U; 31/16); COP AND A HALF (U; 31/15); THE JOY LUCK CLUB (BV; 32/12)

Enttäuschende Hits:
RISING SUN (Fox; 62/42); DEMOLITION MAN (WB; 57/58); **THE THREE MUSKETEERS** (BV; 50/24); DENNIS THE MENACE (WB; 50/36); TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES III (NL; 42/15); THE BEVERLY HILLBILLIES (Fox; 41/22)

Enttäuschungen:
MADE IN AMERICA (WB; 44/36); FALLING DOWN (WB; 41/33); HOCUS POCUS (BV; 39/24); WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT (BV; 39/17); SLIVER (Par; 36/30); CARLITO'S WAY (U; 36/35); DRAGON (U; 35/22); **THE AGE OF INNOCENCE** (Col; 31/41); THE SECRET GARDEN (WB; 31/23); POINT OF NO RETURN (WB; 30/21); POETIC JUSTICE (Col; 27/13); MY LIFE (Col; 26/20); MAN WITHOUT A FACE (WB; 24/17); THE PROGRAM (BV; 23/17); GUILTY AS SIN (BV; 22/21); NOWHERE TO RUN (Col; 22/15); UNTAMED HEART (MGM; 19/13); **THE REMAINS OF THE DAY** (SC; 19/15); SNIPER (TS; 18/14); A BRONX TALE (Savoy; 17/18); HEART & SOULS (U; 16/18); THE VANISHING (Fox; 13/17); LIFE WITH MIKEY (BV; 12/18); FOR LOVE OR MONEY (U; 11/23); **INTERSECTION** (Par; 8/35)

Flops:
LAST ACTION HERO (Col; 50/80); **A PERFECT WORLD** (WB; 30/28); STRIKING DISTANCE (Col; 24/40); CONEHEADS (Par; 21/30); BODY OF EVIDENCE (MGM; 13/24); TRUE ROMANCE (WN; 12/23); SO I MARRIED AN AXE MURDERER (TS; 11/22); MANHATTAN MURDER MYSTERY (TS; 11/19); THE DARK HALF (O; 9/13); FLESH & BONE (Par; 9/20); CHAPLIN (TS; 9/34); MATINEE (U; 8/22); MR. JONES (Par; 8/22); FEARLESS (WB; 6/25); THE REAL McCOY (U; 6/22); **HEAVEN & EARTH** (WB; 5/40); BLOOD IN, BLOOD OUT (BV; 4/35); THIS BOY'S LIFE (WB; 4/22); THE NUTCRACKER (WB; 2/19); MARRIED TO IT (O; 2/17); M. BUTTERFLY (WB; 1.5/18); JOSH AND S.A.M. (Col/NL; 1.5/18); THE THING CALLED LOVE (Par; 1/14); LOVE FIELD (O; 0.8/18)

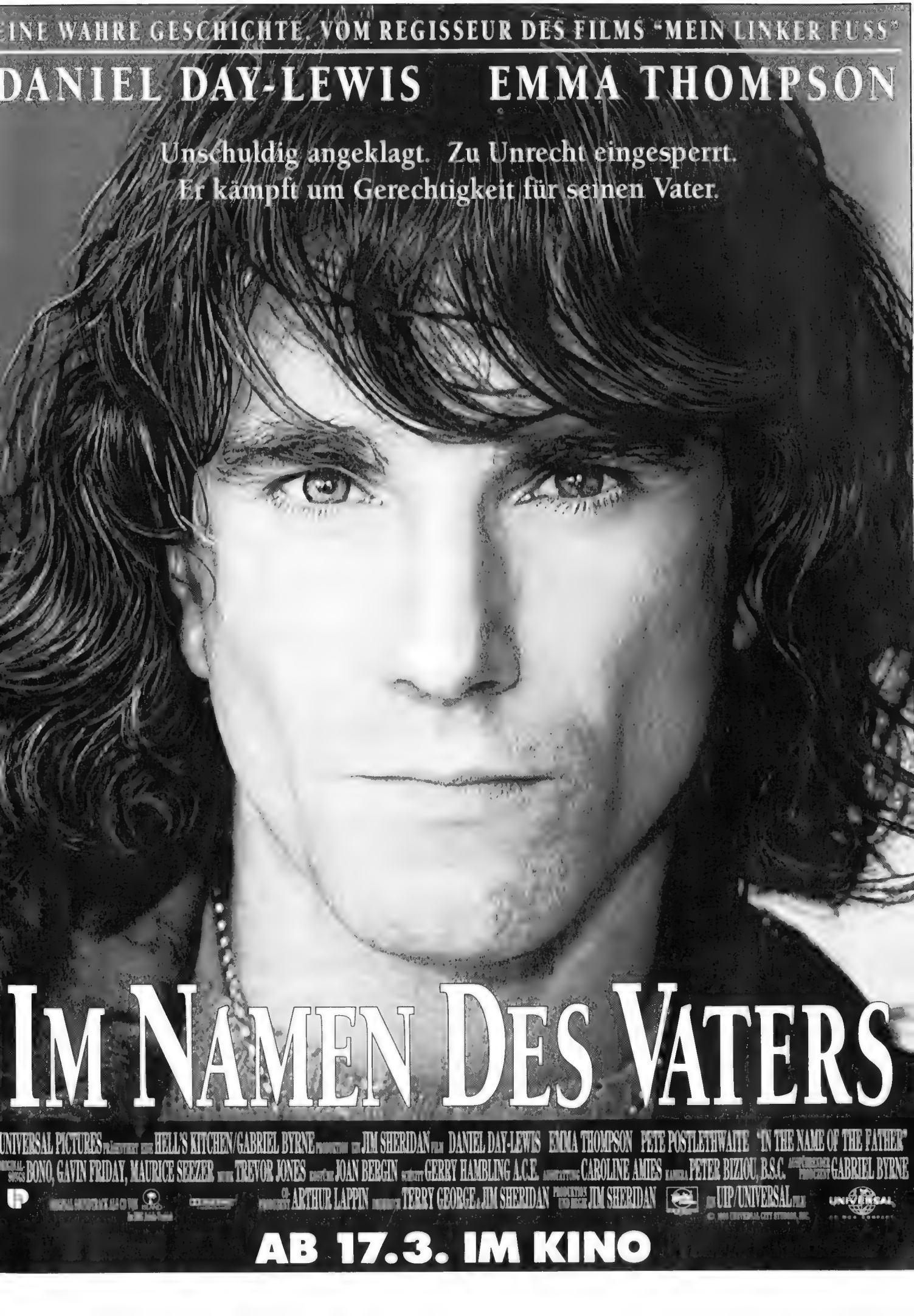
Indie-Flops:
POSSE (G; 18/14); DAZED AND CONFUSED (G; 7/8); SHORT CUTS (FL; 4/15); MR. WONDERFUL (WB/SGjr.; 3/16); BOXING HELENA (OC; 1/10)

Fortsetzungs-Versager:
SISTER ACT 2 (BV; 50/26); ADDAMS FAMILY VALUES (Par; 48/32); **WAYNE'S WORLD 2** (Par; 46/20); TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES III (s.o.); HOT SHOTS! PART DEUX (Fox; 38/22); ANOTHER STAKEOUT (BV; 20/23); JASON GOES TO HELL (NL; 15/7); WEEKEND AT BERNIE'S II (TS; 12/11); LOOK WHO'S TALKING NOW (TS; 10/19); ROBOCOP 3 (O; 9/28); SON OF PINK PANTHER (MGM; 2/25)

Desaster:
SUPER MARIO BROS. (BV; 20/55); ROBOCOP 3 (s.o.); SON OF PINK PANTHER (s.o.)

Verleihabkürzungen:
U: Universal; WB: Warner Brothers; Par: Paramount; TS: TriStar; BV: Buena Vista; Col: Columbia; Fox: 20th Century Fox; Mir: Miramax; NL: New Line; MGM: Metro Goldwyn Mayer; SG: Samuel Goldwyn jr.; SC: Sony Classics; G: Gramercy; O: Orion; FL: Fine Line; OC: Orion Classics.

Stand: 23.1.1994; Quellen: *Variety*, *The Hollywood Reporter*. Fett gezeichnete Filme liefen am 23.1. immer noch in den Kinos.


EINE WAHRE GESCHICHTE. VOM REGISSEUR DES FILMS "MEIN LINKER FUSS"
DANIEL DAY-LEWIS
EMMA THOMPSON
Unschuldig angeklagt. Zu Unrecht eingesperrt.
Er kämpft um Gerechtigkeit für seinen Vater.
IM NAMEN DES VATERS
UNIVERSAL PICTURES
HELL'S KITCHEN/GABRIEL BYRNE
JIM SHERIDAN
DANIEL DAY-LEWIS
EMMA THOMPSON
PETE POSTLETHWAITE
"IN THE NAME OF THE FATHER"
BONO, GAVIN FRIDAY, MAURICE SEEZER
TREVOR JONES
JOAN BERGIN
GERRY HAMBLING A.C.E.
CAROLINE AMIES
PETER BIZIOU, B.S.C.
GABRIEL BYRNE
ARTHUR LAPPIN
TERRY GEORGE & JIM SHERIDAN
JIM SHERIDAN
UIP/UNIVERSAL
AB 17.3. IM KINO

BÜCHER (1):

Hans-Christoph Blumenberg rekonstruierte ein Stück Filmgeschichte

Gustav Knuth steht am Herd und backt Kartoffelpuffer. Er trägt eine Schürze unter der Anzugweste. Hilde Krahl gibt ihm ein Küßchen hinter das Ohr und strahlt ihn bewundernd an. „Ewald, Kartoffelpuffer!" Darauf seine Frau: „Ich vertraue mich dir und deiner Kochkunst an." Drei Fotos zeigen die Szene. Drei von fünf Fotos, die übriggeblieben sind. Die einzigen erhaltenen Bilder eines Films, der zwischen dem 20. November 1944 und dem 18. April 1945 in einem Babelsberger Studio gedreht wurde, während draußen die Amerikaner mit 700 Bomben die Reichshauptstadt in Schutt und Asche legten.

Fast alle Größen des Nazifilms waren dabei, Gustav Knuth und Hilde Krahl, Marianne Hoppe und Viktor de Kowa, Heinrich George und Karl Schönböck. Regie führte Wolfgang Liebeneiner, Thea von Harbou schrieb am Drehbuch mit, Günther Anders führte die Kamera, Karl Ritter war der Produktionsleiter, Norbert Schultze schrieb die Musik. Doch kein bewegtes Bild hat je das Licht eines Projektors gesehen.

Die Geschichte dieses Films wäre auch weiterhin im dunkeln geblieben, wenn nicht der Journalist und Regisseur Hans-Christoph Blumenberg durch Zufall auf sie gestoßen wäre. Seine Neugier erwachte und trieb ihn zu einer detektivischen Recherchenarbeit, deren Ergebnis jetzt in einem Buch vorliegt und ein wichtiges Kapitel der deutschen Filmgeschichte korrigiert. Nicht Veit Harlans Durchhalteepos KOLBERG ist das letzte große Kinowerk der NS-Propaganda, sondern Wolfgang Liebeneiners DAS LEBEN GEHT WEITER.

Der Filmkomponist Norbert Schultze war es, der Blumenberg auf die Spur eines vergessenen Films brachte. Bei Vorgesprächen zu einem Film zum 75. Geburtstag der Ufa erwähnte der den Titel eines Films, den Blumenberg noch nie gehört hatte. Und als dann auch noch ein enger Mitarbeiter an diesem Ufa-Jubiläums-Film einen Zettel aus der Tasche zog, den er seit fast 49 Jahren aufbewahrt hatte und der sich als eine Aktennotiz vom 6. Dezember 1944 entpuppte, in der es um die Unterbringung von 1100 Komparsen für den Fall eines Luftalarms ging, da ahnte Blumenberg, daß er an ein heißes Thema geraten war.

Seine Spurensuche führte ihn zu den erhaltenen Akten des Propagandaministeriums und der Reichsfilmintendanz, er fand die beiden handschriftlichen Produktionstagebücher des Herstellungsleiters Karl Ritter, Johanna Liebeneiner stellte ihm das Transkript von vielstündigen Tonbandgesprächen zur Verfügung, die sie mit ihrem Vater geführt hatte. Er führte Interviews mit Hilde Krahl und Marianne Hoppe, mit Hildegard Knef und Kurt Meisel. Er sprach mit ehemaligen Beschäftigten der Ufa und rund 80 Mitarbeitern von DAS LEBEN GEHT WEITER. Darüber hinaus gewährte ihm das Münchner Institut für Zeitgeschichte Einblick in die noch unveröffentlichten Goebbels-Tagebücher des Jahres 44. Bei Goebbels fand er auch den Schlüssel zu dem Film. In einem Leitartikel, erschienen am 16. April 1944, ruft der Minister zur Standfestigkeit angesichts der zunehmenden Luftangriffe auf: „In den Ruinen und Mauerresten unserer bombardierten Städte geht das Leben weiter... Man wohnt vielleicht jahrelang neben einem Nachbarn, dem man im gewöhnlichen Leben ohne weiteres zutraut, daß er mit Leichtigkeit Bäume ausreißt. Plötzlich im Hagel der feindlichen Bomben und Phosphorkanister entpuppt er sich als ganz kleine armselige Kreatur... Und ein anderer, der still und bescheiden seines Weges ging, ohne viel Aufhebens von sich zu machen, wird ebenso plötzlich ein richtiger Held, vergöttert von seiner Hausgemeinschaft..." Das ist das Sujet der letzten NS-Großproduktion. Ist Goebbels selbst der Autor des Drehbuchs?

Es gibt viele Merkwürdigkeiten bei dieser Produktion. Zunächst ein umfangreiches Treatment, das keinen Verfasser hat, aber mit 30 000 Reichsmark honoriert wird (üblich sind höchstens 6000 Reichsmark). Dann ein Drehbuch, das nicht die Billigung des Propagandaministeriums findet, aber fürstlich belohnt wird. Überhaupt scheint Geld keine Rolle zu spielen. Der Film wird zu einem Selbstbedienungsladen der Protagonisten. DAS LEBEN GEHT WEITER ist der teuerste Film, den die Ufa 1944/45 dreht. 2.426.740 Reichsmark nennt das Budget für den Ufa-Film Nr. 205.

Und sie drehen, trotz amerikanischer Luftangriffe, trotz Stromausfall und immer knapper werdendem Filmmaterial. Sie drehen im Studio, in einer Kulissenwelt, wo Pyrotechniker absurde Feuerwerke zaubern, und nach Feierabend gehen sie zu Lösch- und Aufräumungsarbeiten in den eigenen Häusern und Wohnungen. Sie wissen, daß alles zu Ende ist, sie drehen trotzdem. Doch sie denken auch an das, was danach kommen könnte. Sie bereiten sich vor. Liebeneiner muß schon früh eine Ahnung gehabt haben, als er die Hauptrollen gegen den Strich besetzt. Den Ingenieur Ewald Martens, der unbeirrt an der Wunderwaffe gegen den Bombenterror bastelt, spielt keiner der schneidigen Ufa-Helden, sondern der eher schüchtern wirkende Gustav Knuth. Marianne Hoppe hat nicht die Aura der aufopfernd Entsagenden, und die Rolle des egoistischen und labilen Musikers spielt der Charakterkomiker Willi Dohm.

Und sie basteln an einer Aussage, mit der sie später vielleicht (über)leben können, daß der Krieg über die „anständigen" Deutschen gekommen sei wie ein unheilvolles Schicksal, daß die Verantwortung für das Inferno am Ende nur in der Natur des Menschen zu suchen ist.

Das ist der spannendste Part dieses flüssig geschriebenen Sachbuches, das in vielen Rückblenden immer wieder Biografien von Regisseuren, Schauspielern, Autoren und Funktionären aufblättert, glühende Nazis und Taktierer, eitle Mimen und Opportunisten und solche, die mit der eigenen Meinung vorsichtig umgehen. Sie alle gehen ihrer Arbeit nach. Unbeirrt. Pflichterfüllung könnte man das nennen, wenn es da nicht noch etwas anderes gäbe: Wer vor und hinter der Kamera steht, muß nicht an die Front.

Als in Babelsberg die Lichter ausgehen, zieht das Team in einen Fliegerhorst in der Lüneburger Heide, dann in das Dorf Bardowick. Sie drehen noch immer. Am 18. April erreichen gegen 14.30 Uhr die ersten Panzer das Stadtzentrum Lüneburgs. Liebeneiner und seine Mitarbeiter stehen am Straßenrand und sehen dem Einzug der britischen Truppen zu.

Sie haben aufgehört zu drehen für eine kurze Zeit, das Filmmaterial in zwei Grabkammern des Bardowicker Backsteindoms versteckt, aber irgendwer muß sie verraten haben. Auf jeden Fall bleibt das gesamte Filmmaterial bis auf den heutigen Tag unauffindbar.

Doch andere Filme sind entstanden nach dem Krieg, von und mit denselben Leuten. Das Leben geht weiter. Aber das ist eine andere Geschichte.

Wilfried Reichart

Hans-Christoph Blumenberg: **„Das Leben geht weiter".** Der letzte Film des Dritten Reichs. Rowohlt Berlin, 228 Seiten, 38 DM.

BÜCHER (2):

„Die Geschichte des deutschen Films", oder: Der Infinitiv braucht kein Subjekt

I.

In manchen steilen Alpentälern haben sie die Flüsse gestaut und dicke Dämme gebaut, und das Wasser hat ganze Dörfer überflutet. Wenn der Sommer aber heiß wird und wenn wenig Regen fällt, dann sinken die Pegel, und die versunkenen Türme und Dächer tauchen wieder auf: bedrohlich, unheimlich und doch ganz wirklich.

So hat Daniel Schmid, in einem schönen Film, dessen Titel ich vergessen habe, das Wesen von Zeit und Vergangenheit erklärt: Was war, ist verschwunden, doch es bleibt existent. Im Moment sinken die Pegel der Moderne und des common sense, und das deutsche Wesen, der deutsche Sinn und das deutsche Gemüt tauchen wieder auf. Im gleichen Moment erscheint auch die „Geschichte des deutschen Films". Sie dürfte durchaus, was repräsentativer klänge, die „Deutsche Filmgeschichte" heißen.

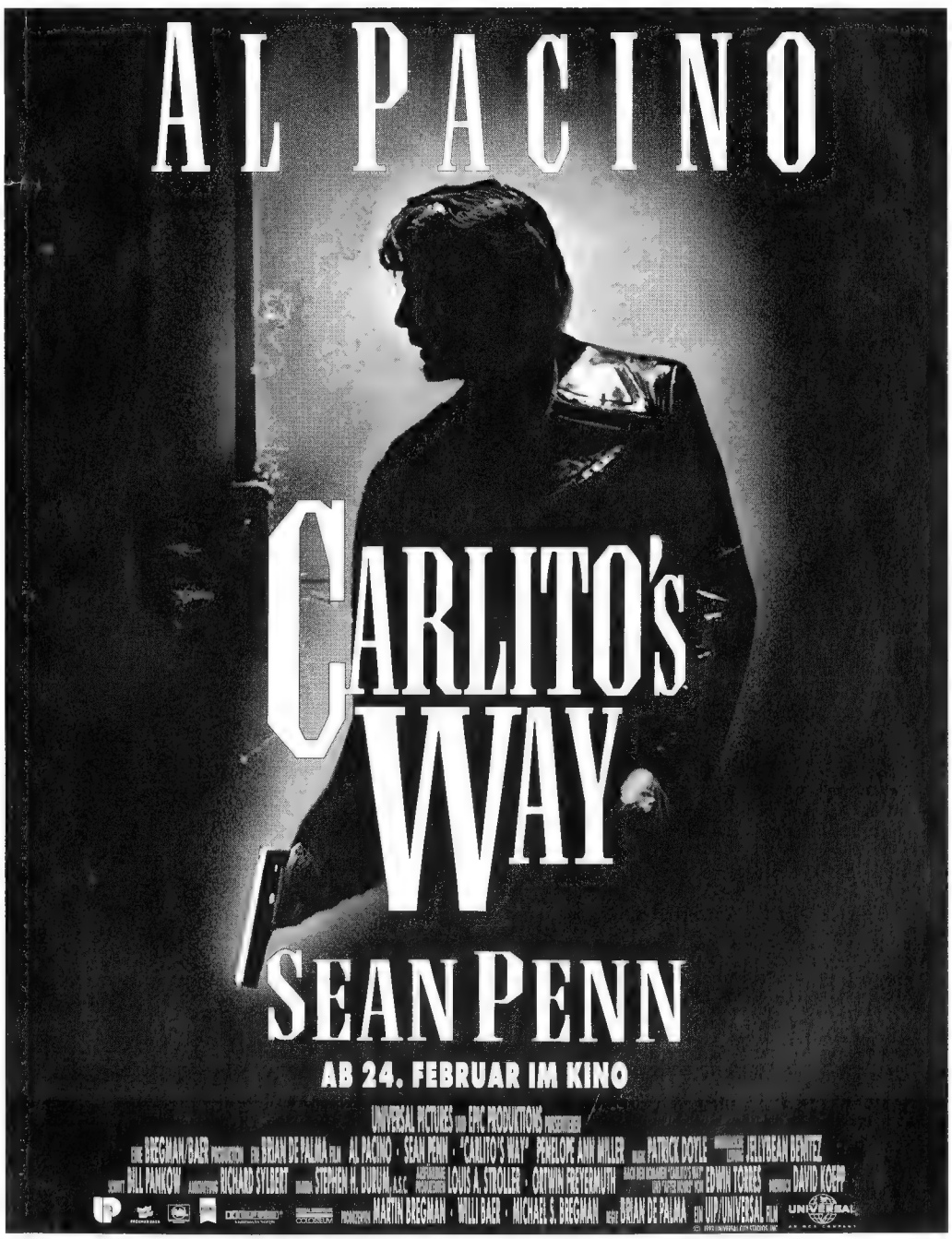
II.

„Andernorts – in Frankreich etwa, in Großbritannien, Italien und natürlich in den USA – sind nationale Filmgeschichten längst geschrieben..." So steht es im Vorwort, und wenn das nach Ernst Nolte klingt, nach Botho Strauß und Martin Walser; wenn sich darin jener Komplex der ewig Zukurzgekommenen offenbart, der nichts wissen will vom Unterschied zwischen der amerikanischen Nation und der deutschen, die alles Fremde vernichten und vergasen wollte – dann liegt das sicher nicht in der Absicht jener, die es geschrieben haben. Denn ein paar Seiten weiter schreiben die selben Autoren, ganz kritisch und unerschrocken: „Das Eigene im Fremden entdecken – und das Fremde im Eigenen. Und das Nationale als Fälschung entlarven, als Tünche über dem eigentlichen Bild." Das ist nicht einfach Flachsinn, das hat durchaus Methode: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, die

Die Geschichte des Films geht in der Gegenwart nicht völlig auf, und sie erschöpft sich nicht in jenen Tauschwerten, welche die Programmchefs der Fernsehsender und Programmkinos aushandeln.

Herausgeber, wollen es eben allen recht machen und sich möglichst selbst auf keine Haltung festlegen – was sich schon an den vielen Infinitiven in der Sprache zeigt:

Der Infinitiv braucht kein Subjekt, was durchaus symptomatisch ist. Deutschsein heißt, sich aus der Verantwortung zu stehlen. Eine deutsche Filmgeschichte.



III.

„Wünschenswert erschiene mir eine Filmgeschichte, die nicht chronologisch, horizontal vorginge, sondern vertikal, die die über achtzig Jahre verstreuten Erscheinungen wie gleichzeitig ansähe und ihre historischen Schichten und deren Verwerfungen aufdeckte."

So schrieb, zehn Jahre nach seiner stockbiederen „Geschichte des Films", der Kritiker Enno Patalas der ziemlich viel dazugelernt hat. 20 Jahre später erscheint die „Geschichte des deutschen Films", und ihre Autoren haben ziemlich wenig dazugelernt.

IV.

Die Geschichte des Films geht in der Gegenwart nicht völlig auf, und sie erschöpft sich nicht in jenen Tauschwerten, welche die Programmchefs der Fernsehsender und Programmkinos aushandeln.

Aber sie ist auch nicht hinterm Horizont verschwunden, sondern dient als Programmreservoir – und wenn heute die Filme der Nazizeit in den Dritten Programmen laufen und die Filme der fünfziger Jahre im Sonntagnachmittagsprogramm; wenn WINNETOU zum Knüller des Privatfernsehens wird und DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE zum Quotenbringer im Spätprogramm, dann hat man es dann, dann hat es der Filmhistoriker mit einem Gegenstand zu tun, der sich nicht auf die gleiche Art beschreiben läßt wie die Schlacht bei Königgrätz oder der Sturm auf die Bastille: Die Mörder sind unter uns, und die Filme von damals treten direkt neben jene, deren Vorgeschichte sie doch auch sind.

V.
Wolfang Jacobsen versucht die Frühzeit des deutschen Films zu beschreiben, die Gründerzeit in der Gründerzeit also – und somit auch jene Epoche, in der die Blicke der Kameras die Blicke der Menschen auf die Welt verändert haben. Vermutlich wäre für einen echten Historiker kaum etwas so reizvoll wie die Herausforderung, den Echos und den Folgen dieser Revolution nachzuspüren; zu fragen und zu recherchieren, welche Spuren die mechanischen und unhierarchischen und bewegten Bilder des Kinos in den Köpfen der Menschen und den Theorien der Wissenschaften hinterlassen haben.
Jacobsen aber kann mit solchen Herausforderungen wenig anfangen; am Ende würde ihn das Nachdenken darüber ja darauf hinweisen, wie dürftig sein eigener Ansatz ist: „Die Filme der wilhelminischen Zeit, lange unterschätzt, zeichnen sich durch einen großen Reichtum an künstlerischer Ausdruckskraft und durch eine zum Teil überraschende Variabilität der filmtechnischen Möglichkeiten aus." Ein wahrhaft wilhelminischer Satz über die wilhelminische Zeit; ein Satz, so pompös und inhaltsleer wie die Architektur der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die sich ja auch durch große künstlerische Ausdruckskraft auszeichnet. (Zeichnet Wolfgang Jacobsen sich selber aus? Oder müssen wir ihn auszeichnen? Am besten mit künstlerischer Ausdruckskraft: Der feine Schwung seines Satzbaus, die expressionistische Wucht seiner Wortwahl.)

VI.
Noch einmal Jacobsen, auch wenn der Mann uns längst auf den Geist geht. Seine Sprache wimmelt von Prädikaten, die kein Subjekt mehr brauchen: Es gibt. Etwas entsteht. Etwas geht einher. „Die frühe Kinematographie steht im Spannungsfeld zwischen Obrigkeitstreue, reformerischem, pädagogischem Eifer und Subversivität, die einer öffentlichen Gegenkultur die Bilder liefert." Das ist nicht einfach schlechtes Deutsch. Das ist schon richtig dumm: Ein Historiker, der seinen Gegenstand nicht benennen kann. Der die handelnden Subjekte seiner eigenen Erzählung nicht kennt, weil er zu faul ist oder zu selbstgefällig. Über das Problem nachzudenken, warum wohl im Film und im Kino die handelnden Subjekte so schwer zu identifizieren sind: Es liegt natürlich am Film selber, es liegt daran, daß der Film selber das handelnde Subjekt in Frage stellt, daß er nicht den Helden der Fiktion zum Helden macht und auch nicht deren Erfinder, den Regisseur, sondern dieses mechanische Ding, die Kamera, die Jacobsen so fremd wie ein Staubsauger ist. (Ganz zu schweigen davon, daß Jacobsen im Stil eines Lokalreporters erzählt: Er ist irrsinnig stolz auf die eigene Stadt und übersieht dabei, daß es jenseits von Berlin auch ein Kino gab; Neukölln ist ihm näher als New York, und sein Horizont reicht allenfalls bis Babelsberg. Vor Babylon aber scheint er sich zu fürchten.)

VII.
„Das Spannungsfeld zwischen Obrigkeitstreue und Subversivität" (warum nicht einfach Subversion?): Es ist eine Ewigkeit her (oder zumindest 17 Jahre), daß Norbert Grob zu schreiben anfing und mit ihm ein paar andere, denen allen gemeinsam war, daß ihre Sprache den Bildern und Rhythmen Anthony Manns näher war als den Sätzen Thomas Manns; deren Prosa ganz einfach und schnörkellos und frei von allen Metaphern war, weil eine solche Sprache noch am ehesten als Äquivalent für den hierarchiefreien Blick der Kamera taugte und für die Haltung jener Männer, die entschlossen in die Kameras guckten. Es war eine Sprache, die sich zu den Dingen verhalten wollte wie Wim Wenders' Kamera in den frühen Filmen, und wenn diese Sprache auch nicht immer schön war, so war sie doch meistens ehrlich und ehrenhaft. (In den achtziger Jahren schrieben andere Kritiker eine völlig andere Sprache: so schwungvoll wie die Kamerafahrten von Michael Ballhaus, so üppig wie die Inszenierungen von Cimino, so poetisch wie die Dialoge und die Träume von Barry Levinson wollten diese Texte sein. „Die Kritik ist ein Netz von Zeichen, geworfen über ein Netz von Zeichen", sagt Roland Barthes.)
Das Dumme an Grobs Sprache war nur, daß man sie kopieren konnte, ohne sie überhaupt kapiert zu haben: Der schlichte Satzbau. Der relativ enge Wortschatz. Das Prinzip der Montage, das auch dann irgendwie bedeutungsvoll wirkt, wenn einer einfach Aussagen gegeneinander schneidet, deren Zusammenhang zu reflektieren er nur zu träge ist.
So wurde der banalisierte und ins Pompöse verfälschte Grob-Stil zur repräsentativen Sprache jener Berliner Schule, deren Werk diese Filmgeschichte ist. Schade für Norbert Grob: Wer solche Schüler hat, braucht keine Gegner mehr.

VIII.
Wer ins Kino geht, dem ist das Herkunftsland der Filme ungefähr so wichtig wie dem Kunden eines Lebensmittelgeschäfts die Herkunft einer Kartoffel: Wenn gute Kartoffeln aus Italien kommen, wird er dem deutschen Erdapfel sofort untreu werden, ohne schlechtes Gewissen. Das deutsche Publikum wollte immer lachen oder weinen oder denken oder schauen; aber die Frage, ob es über Deutsches lachte oder über amerikanische Scherze, war ihm meistens egal – und wenn die Filmgeschichte überhaupt ein eindeutig identifizierbares Subjekt hat, dann ist es dieses Publikum, das die deutschen Filme eben nicht im diachronen deutschen Kontext sah, sondern im synchronen internationalen Zusammenhang: Wer, zur Hölle, ist Rudolf Prack gegen Jimmy Stewart? (Fritz Göttler, in seinem Beitrag über den Nachkriegsfilm, kommt als einer von wenigen Autoren ständig auf dieses Problem zu sprechen.)
Und wenn es überhaupt eine Zeit des deutschen Films an und für sich gab, dann war das die Zeit des Nationalsozialismus: Damals war das deutsche Publikum allein mit dem deutschen Film (was beiden nicht besonders gut bekam, wie Karsten Witte in seinem Beitrag belegt).

IX.
Fritz Göttlers Geschichte des Nachkriegsfilms wurde in den Tageszeitungen am heftigsten kritisiert – dabei ist Göttlers Text unter den chronologischen Beiträgen der beste und der ehrlichste: weil Göttler die Filme nicht als Ausdruck gesicherter historischer Daten und Fakten interpretiert, sondern, im Gegenteil, durch die Filme einen neuen Blick auf die Zeit ihrer Entstehung findet – und dabei doch niemals leugnet, daß dies der Blick eines Kinofans aus den frühen Neunzigern ist.

X.
Aber darf man es ihm nachsehen, daß er Hans H. König dabei übersehen hat, der doch in der Nachkriegszeit eine ebenso signifikante Ausnahme von der Regel ist wie Werner Hochbaum für die Nazizeit (und Karsten Witte würdigt Hochbaum auch angemessen, was allein ja schon einen Hosenbandorden wert ist)?

XI.
Frieda Grafe kann ich nicht rezensieren. Aber ihre Miniaturen sind die schärfste denkbare Kritik an Haltung und Methode des Buches, in welchem sie erschienen sind: "Stop the press" heißt es manchmal in amerikanischen Reporterfilmen; eine Kino-Erfahrung, die leider keine Rolle gespielt hat bei der Produktion dieser Filmgeschichte.

XII.
Eric Rentschler, Professor in Kalifornien, hat entdeckt, daß die deutschen Regisseure der achtziger Jahre plötzlich die Vergangenheit entdeckten, die Vergangenheit des Films und vor allem des Hollywoodfilms, und daß ihre Filme voller Zitate und Verweise und geborgter Bilder und Szenen und Figuren waren. Das hält Rentschler für eine verständliche Reaktion auf's alte neue deutsche Kino, und rein filmimmanent diskutiert er das Phänomen auch (immerhin fällt ihm auf, daß auch der Hollywoodfilm der Achtziger sich aufs Zitieren und Paraphrasieren verlegt): Wo hat der Mann das Jahrzehnt verbracht? Hat er sich in den achtziger Jahren eine Schallplatte, ein Sakko, einen Stuhl gekauft? Sollte es möglich sein, daß er die achtziger Jahre, über die er hier berichtet, weder selbst erlebt, noch aus der Ferne verstanden hat?

XIII.
Im Jahr der Plateausohlen und Ziegenbärte, des Grunge und der political correctness, der Schlaghosen und der Joints – im Jahr 1993 also, erscheint eine Filmgeschichte, in welcher es auch ein Kapitel über die Siebziger gibt (wer ist eigentlich auf den absurden Gedanken gekommen, daß die Filmgeschichte einem Zehn-Jahres-Zyklus folge?). Dieses Kapitel beginnt so: „Die siebziger Jahre sind keine Zeit, die Nostalgie weckt. Zu gering, zu wenig prägnant erscheint ihre Produktion eigener Formen, als daß die Populärkultur bisher von ihnen zur Nachahmung und Wiederaufbereitung simuliert worden wäre."
Zum Zeitpunkt, da dieser Artikel entsteht, ist das Punk-Revival, die Wiederaufbereitung der späten Siebziger auch schon wieder ein halbes Jahr alt.
Wenn einer als Historiker ernstgenommen werden will, dann darf er offenbar nichts verstehen von der Gegenwart.

XIV.
Die Filme der Vergangenheit sind, wenn sie überhaupt etwas sind, pure Gegenwart, das ist das Paradoxon der Kinogeschichte, das ist zumindest Fritz Göttler und Karsten Witte bewußt. Aber manchmal packt mich der scheußliche, der rational nicht begründbare Verdacht, daß Filme sich doch abnutzen. Daß sie verschleißen und verblassen könnten von den Blicken der Ignoranten und Bürokraten.

Claudius Seidl

Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): **„Geschichte des deutschen Films"**. Verlag J.B. Metzler, 596 Seiten, 300 Abbildungen, DM 58,–

Top 10·1993

Wieder einmal nannten 16 Mitarbeiter und Freunde von STEADYCAM ihre zehn Lieblingsfilme, und anders als 1992 gab es in diesem Jahr keinen eindeutigen Jahressieger: Während im vergangenen Jahr Clint Eastwoods Western UNFORGIVEN auf 13 Listen zu finden war, brachte es Scorseses THE AGE OF INNOCENCE *nur* auf 7 Nennungen. (Andererseits haben mindestens 5 der 16 Teilnehmer dieses Meisterwerk noch gar nicht gesehen!)

Heimlicher Sieger der Umfrage war ein anderer New Yorker Regisseur: Abel Ferrara hatte zwei Filme (BAD LIEUTENANT und BODY SNATCHERS) im Rennen, und im vergangenen Jahr wurde BAD LIEUTENANT schon auf drei Listen erwähnt. Sollte Ferrara sich darüber beschweren wollen, wird er bei manchen (u.a. malt, Mid, hap, haschiff) auf offene Ohren treffen: während andere aus den Premieren wählen, die sie zwischen dem 1.1. und 31.12. gesehen haben (egal, wo!), bestehen diese *hardliner* weiterhin darauf, daß nur jene Filme genannt werden dürfen, die zwischen dem 1.1. und 31.12. in Deutschland angelaufen sind. (Da sie zum Glück aber nicht alle zu dieser Haltung zwingen können, beschränken sie sich auch die eigenen Listen.) Wo sie mit dieser Sturheit hinkommen, wird man im nächsten Jahr (1995) sehen können, wenn LIGHT SLEEPER, ein Film von der Berlinale 1992, in ihren Listen auftauchen müßte. Das am häufigsten genannte Studio war übrigens Columbia mit 25 Stimmen bei 7 verschiedenen Filmen.

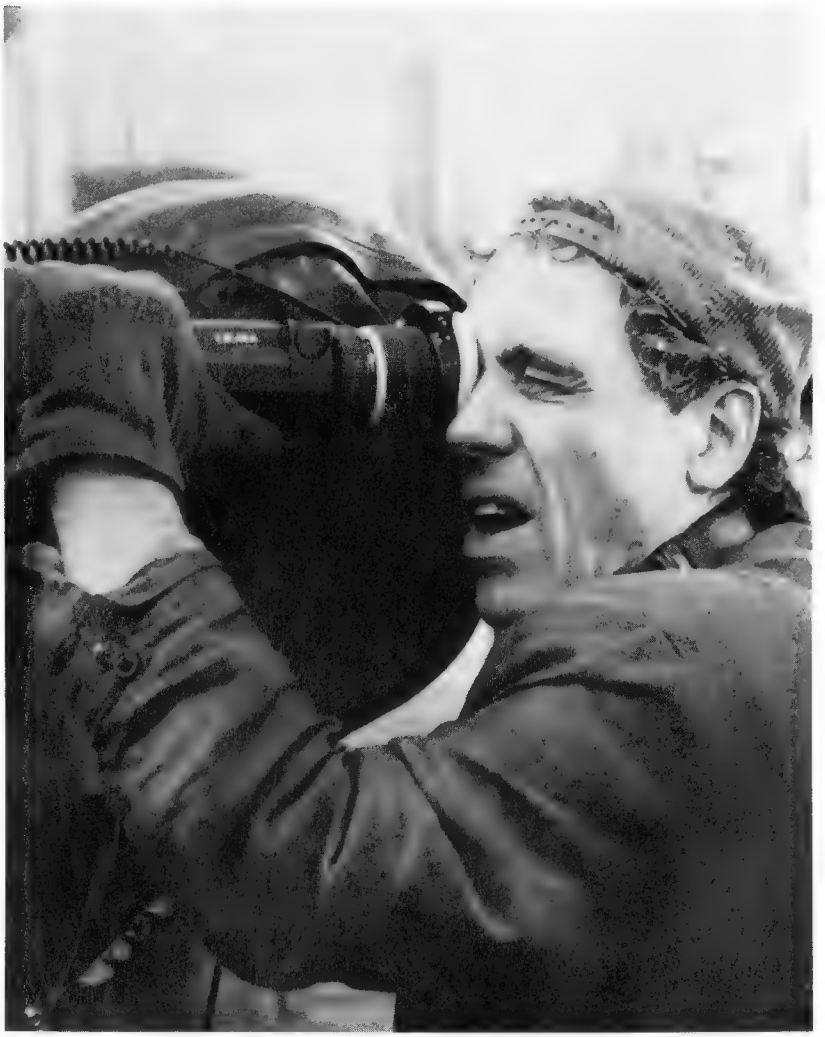
DIE MEISTGENANNTEN FILME

	MA	FA	LOB	vB	bd	rf	fg	hm	Md	HN	hp	Mp	sr	hs	se	cs	N	P
AGE OF INNOCENCE	–	–	5	–	7	10	–	5	9	–	–	10	–	–	6	–	7	52
IN THE LINE OF FIRE	–	–	5	–	–	2	–	5	2	8	–	3	–	–	–	–	6	25
UN CŒUR EN HIVER	10	–	*	–	–	–	–	5	10	–	–	7	–	–	5	–	5*	37
BRAM'S DRACULA	1	–	–	–	9	–	–	–	–	9	5	–	–	–	2	*	5	26
PASSION FISH	4	–	–	5	–	–	–	–	7	–	8	–	6	–	–	–	5	30
BAD LIEUTENANT	–	10	–	*	–	–	5	–	–	10	–	–	–	*	9	*	4*	34
LORENZO'S OIL	–	–	5	–	–	–	–	–	1	–	–	4	10	–	–	–	4	20
ONE FALSE MOVE	–	–	–	*	–	–	–	–	–	–	2	–	8	5	–	–	3*	15
LÉOLO	7	–	–	–	–	–	–	–	–	–	10	–	–	–	8	–	3	25
GROUNDHOG DAY	–	–	–	–	–	–	–	–	–	2	–	8	9	–	–	–	3	19

[1] Die Punkte ergeben sich wie folgt: Bei wertender Reihenfolge erhält der erste Film 10 Punkte, der zweite 9 usw. Bei alphabetischer Auflistung wurde ein Durchschnitt von 5 Punkten pro Film angesetzt.

* War bereits im vergangenen Jahr in den Top 10!

Top 10 · 1993



Michael Althen
UN CŒUR EN HIVER
(Claude Sautet)
EQUINOX
(Alan Rudolph)
LA PETITE AMIE D'ANTONIO
(Manuel Poirier)
LÉOLO
(Jean-Claude Lauzon)
WHITE MEN CAN'T JUMP
(Ron Shelton)
SIMPLE MEN
(Hal Hartley)
PASSION FISH
(John Sayles)
BODY SNATCHERS
(Abel Ferrara)
INDECENT PROPOSAL
(Adrian Lyne)
BRAM STOKER'S DRACULA
(Francis Ford Coppola)

Frank Arnold
BAD LIEUTENANT
(Abel Ferrara)
TENGOKU TO JIGOKU
(Akira Kurosawa)
QUI JU
(Zhang Yimou)
VENICE, VENICE
(Henry Jaglom)
KINDERSPIELE
(Wolfgang Becker)
M. BUTTERFLY
(David Cronenberg)
BLOOD IN, BLOOD OUT
(Taylor Hackford)
BENNY'S VIDEO
(Michael Haneke)
C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS
(Bonzel, Belvaux, Pelvoorde)
BAD BEHAVIOUR
(Les Blair)

Lars-Olav Beier
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
ALADDIN
(Ron Clements & John Musker)
FALLING DOWN
(Joel Schumacher)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
JENNIFER 8
(Bruce Robinson)
LORENZO'S OIL
(George Miller)
LOVE FIELD
(Jonathan Kaplan)
SNEAKERS
(Phil Alden Robinson)
UNDER SIEGE
(Andrew Davis)
DER ZEMENTGARTEN
(Andrew Birkin)

Ulrich von Berg
BLOOD IN, BLOOD OUT
(Taylor Hackford)
DAZED AND CONFUSED
(Richard Linklater)
GREY KNIGHT
(George Hickenlooper)
ICH WOLLTE ENGEL SEIN
(Sergej Bodrow)
PASSION FISH
(John Sayles)
A PERFECT WORLD
(Clint Eastwood)
RAINING STONES
(Ken Loach)
ROMPER STOMPER
(Geoffrey Wright)
SCHRAMM
(Jörg Buttgereit)
WILD WEST

Brigitte Desalm
ORLANDO
(Sally Potter)
BRAM STOKER'S DRACULA
(Francis Ford Coppola)
LE JEUNE WERTHER
(Jacques Doillon)
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
M. BUTTERFLY
(David Cronenberg)
THE FUGITIVE
(Andrew Davis)
LA CHÊNE
(Lucien Pintilie)
THE PIANO
(Jane Campion)
MAD DOG AND GLORY
(John McNaughton)
HUSBANDS & WIVES
(Woody Allen)

Robert Fischer
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
BLOOD IN, BLOOD OUT
(Taylor Hackford)
RAINING STONES
(Ken Loach)
NAKED
(Mike Leigh)
LAST ACTION HERO
(John McTiernan)
KING OF THE HILL
(Steven Soderbergh)
CARLITO'S WAY
(Brian De Palma)
SHORT CUTS
(Robert Altman)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
THE PIANO
(Jane Campion)

Fritz Göttler
BODY SNATCHERS
(Abel Ferrara)
BAD LIEUTENANT
(Abel Ferrara)
VALE ABRAÃO
(Manoel de Oliveira)
WITTGENSTEIN
(Derek Jarman)
MA SAISON PRÉFERÉE
(André Téchiné)
THE BEST OF TEX AVERY
(Tex Avery)
GUILTY AS SIN
(Sidney Lumet)
ICH BIN DA, ICH BIN DA
(Herbert Achternbusch)
THE DARK HALF
(George A. Romero)
HÉLAS POUR MOI
(Jean-Luc Godard)

Helmut Merker
MADADAYO
(Akira Kurosawa)
SHUANQHIZEN DAOKE
(He Ping)
IN WEITER FERNE, SO NAH!
(Wim Wenders)
LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS
(Agnès Varda)
UN CŒUR EN HIVER
(Claude Sautet)
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
MANHATTAN MURDER MYSTERY
(Woody Allen)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
A PERFECT WORLD
(Clint Eastwood)
SHORT CUTS
(Robert Altman)

Gerd Midding
UN CŒUR EN HIVER
(Claude Sautet)
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
HUSBANDS & WIVES
(Woody Allen)
PASSION FISH
(John Sayles)
JENNIFER 8
(Bruce Robinson)
MAD DOG AND GLORY
(John McNaughton)
LOVE FIELD
(Jonathan Kaplan)
CONSENTING ADULTS
(Alan J. Pakula)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
LORENZO'S OIL
(George Miller)

Hanno Neustadt
BAD LIEUTENANT
(Abel Ferrara)
BRAM STOKER'S DRACULA
(Francis Ford Coppola)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
THE PIANO
(Jane Campion)
THE FUGITIVE
(Andrew Davis)
THE LAST OF THE MOHICANS
(Michael Mann)
INNOCENT BLOOD
(John Landis)
MAD DOG AND GLORY
(John McNaughton)
GROUNDHOG DAY
(Harold Ramis)
A FEW GOOD MEN
(Rob Reiner)

Harald Pauli
LEOLO
(Jean-Claude Lauzon)
INDECENT PROPOSAL
(Adrian Lyne)
PASSION FISH
(John Sayles)
DAMAGE
(Louis Malle)
RISING SUN
(Philip Kaufman)
BRAM STOKER'S DRACULA
(Francis Ford Coppola)
EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN
(Eliseo Subiela)
BETTY BLUE - version integrale
(Jean-Jacques Beineix)
ONE FALSE MOVE
(Carl Franklin)
IN WEITER FERNE, SO NAH!
(Wim Wenders)

Milan Pavlovic
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
HUSBANDS & WIVES
(Woody Allen)
GROUNDHOG DAY
(Harold Ramis)
UN CŒUR EN HIVER
(Claude Sautet)
BAWANG BIEJI
(Chen Kaige)
A PERFECT WORLD
(Clint Eastwood)
LORENZO'S OIL
(George Miller)
IN THE LINE OF FIRE
(Wolfgang Petersen)
FALLING DOWN
(Joel Schumacher)
NOWHERE TO RUN
(Robert Harmon)

Sathyan Ramesh
LORENZO'S OIL
(George Miller)
GROUNDHOG DAY
(Harold Ramis)
ONE FALSE MOVE
(Carl Franklin)
PETER'S FRIENDS
(Kenneth Branagh)
PASSION FISH
(John Sayles)
SNEAKERS
(Phil Alden Robinson)
SHORT CUTS
(Robert Altman)
THE SNAPPER
(Stephen Frears)
AND THE BAND PLAYED ON
(Roger Spottiswoode)
THREE OF HEARTS
(Yurek Bogayevicz)

Hans Schifferle
CUISINE DÉPENDANCES
(Philippe Muyl)
LES ÉQUILIBRISTES
(Sergej Bodrow)
ICH WOLLTE ENGEL SEIN!
(Sergej Vodrow)
LUZZAS WALKMAN
(Christian Schocher)
NOWHERE TO RUN
(Robert Harmon)
ONE FALSE MOVE
(Carl Franklin)
POINT OF NO RETURN
(John Badham)
SHELFLIFE
(Paul Bartel)
TRAUMA
(Dario Argento)
TUHLAAJAPOIKA
(Veikko Aaltonen)

Christian Seebaum
BLADE RUNNER - Director's Cut
(Ridley Scott)
BAD LIEUTENANT
(Abel Ferrara)
LÉOLO
(Jean-Claude Lauzon)
HENRY: PORTRAIT OF A S.K.
(John MacNaughton)
THE AGE OF INNOCENCE
(Martin Scorsese)
UN CŒUR EN HIVER
(Claude Sautet)
THE FUGITIVE
(Andrew Davis)
M. BUTTERFLY
(David Cronenberg)
BRAM STOKER'S DRACULA
(Francis Ford Coppola)
EQUINOX
(Alan Rudolph)

Claudius Seidl
BODY SNATCHERS
(Abel Ferrara)
BLADE RUNNER Director's Cut
(Ridley Scott)
LES NUITS FAUVES
(Cyril Collard)
WARHEADS
(Romuald Karmakar)
MALCOLM X
(Spike Lee)
RISING SUN
(Philip Kaufman)
SCENT OF A WOMAN
(Martin Brest)
POINT OF NO RETURN
(John Badham)
A RIVER RUNS THROUGH IT
(Robert Redford)
WILD PALMS II
(Bigelow/Joanou)

Gesichter und Situationen von 1993, einem Jahr der Jäger und Gejagten, der Medien- und Psycho-Opfer, der einsamen Weisen und Frühreifen, der Doppelgänger und Analphabeten: Tommy Lee Jones und Harrison Ford, Lady Di und Monica Seles, David Thewlis und Juliette „Soon Yi" Lewis (mit Woody Allen), Kevin ("Get rid of the grin") Kline und das unerschrockene Trio aus dem besten deutschen Film des Jahres, Detlev Bucks **WIR KÖNNEN AUCH ANDERS** *(a.k.a.* **No more Mr. Nice Guy***).*

Was bleibt von 1993?

Becker - Stich 7:5, 6:7 (5:7), 6:7 (5:7), 6:2, 6:4

"I didn't kill my wife." - "I don't care."
(Dr. Richard Kimble und Marshall Sam Gerard)

Jake Scotts Video zu *Everybody Hurts* (R.E.M.)

Bulls - Suns, 3. Spiel, 121:129 (3OT)

„Haben Sie manchmal Déjà Vus?" -
„Ich glaube nicht, aber ich könnte ja in der Küche fragen."
(Phil Connors und Mrs. Lancaster)

Jurassic Shark (a.k.a. Greg Norman)

"What is a cult? It just means not enough people to make a minority." (Robert Altman)

Beavis & Butthead & Cher

"I hate deskwork and I'm too old to run alongside limousines." (Frank Horrigan)

Sofia Coppola im Video zu *Salvation* (Black Crowes)

"It was a pleasure frequenting your establishment." (D-FENS)

Bojan Bazellis manieristische Kameraarbeit
in KALIFORNIA und BODY SNATCHERS

Fleiss'iges Hollywood

Die Besetzung von SHORT CUTS

Die Vampir-Sirenen in DRACULA
(und ihre schamlose Kopie im Video *I 'd do Anything for Love*)

Mitch "Wild Thing" Williams

„Gut, daß ihr da seid, wir werden bedroht."
(NO MORE MR. NICE GUY)

Die Taxifahrt von Woody Allen und Juliette Lewis
in HUSBANDS & WIVES

Shaquille O'Neals Reebok-Spot

Aerosmith, *Cryin'*

Günter Parche: Ein Psycho sticht zu, setzt seinen kranken Willen durch und wird auch noch freigesprochen

Filmmuseum Frankfurt: Eine Stadt dreht durch
– und scheitert zum Gluck

Catherine Deneuve mit 50

"Mario van Pebbels!? I like that pronounciation."
(Wesley Snipes)

Scope-Retro in Berlin (Wann kommt Panavision?!)

Life without Mikey & Lady Di

THE AGE OF INNOCENCE

FACES:

Stephen Tobolowsky: Der Mann fürs Grobe

I.
Die Sympathien der Zuschauer hat er nicht. Nie. „Ich bin der Mann fürs Grobe": die zweite Textzeile seines Auftritts in GREAT BALLS OF FIRE, und dieses Urteil begleitet ihn wie ein *travelling* durch das amerikanische Kino der Achtziger und Neunziger.
Stephen Tobolowsky ist ein *supporting actor* im engsten Sinne des Wortes, einer, der oft nur auftaucht, um Stichworte zu liefern, den man benutzt, um den Hauptdarsteller oder die Hauptdarstellerin genauer zu charakterisieren – nämlich über den Kontrast zu Tobolowsky. Und weil das so ist, überstehen seine Figuren selten einen Film völlig unbeschadet: Sie sind am Ende entweder tot (WEDLOCK, SINGLE WHITE FEMALE, BIRD ON A WIRE), landen im Gefängnis (MISSISSIPPI BURNING) oder haben jede Selbstachtung verloren (SNEAKERS, THELMA & LOUISE, MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN).
Tobolowsky ist ein besonders krasser Fall von *type casting*: Sein Spektrum umfaßt vor allem die graue Zone des amerikanischen Mittelstandes, kleine Angestellte (Versicherungsvertreter in GROUNDHOG DAY; Computerfachmann in SNEAKERS; Juwelier in GRIFTERS), Bürokraten im Staatsdienst (FBI-Agent in THELMA & LOUISE, PHILADELPHIA EXPERIMENT und BIRD ON A WIRE; CIA-Agent in MEMOIRS...) und manchmal auch Leute, denen es besser geht, die dafür aber um so skrupelloser sind (Musikmanager in GREAT BALLS OF FIRE; Gefängnisdirektor in WEDLOCK; Geschäftsmann in SINGLE WHITE FEMALE; K.K.K.-Führer in MISSISSIPPI BURNING).
Keine dieser Figuren läßt sich widerstandslos in das Handlungsgefüge eingliedern, oft bleiben sie Fremdkörper. Sie scheinen abgetrennt zu existieren, in einem „Paralleluniversum". Angst ist das herrschende Prinzip, Angst vor dem Abgrund der sich auftut, sobald sie dieses (selbstgewählte) Gefängnis verlassen müssen – wozu sie immer wieder gezwungen werden.
Vielleicht hat es ja wirklich einmal eine Zeit gegeben, als es noch nicht zu spät war, um einfach loszufahren und irgendwann eine Tankstelle zu überfallen, wenn einem das Geld ausgegangen wäre.
Tobolowskys Figuren haben diese Lüge längst in ihre Erinnerung aufgenommen.

II.
Seine Mimik ist stets äußerst sparsam, und meistens erreicht er den geforderten Effekt durch einen kurzen Blick zur Seite, den er so oft einsetzt, daß er bei ihm das Blinzeln zu ersetzen scheint. Seine ganze Haltung ist verkrampft, und wenn er schnell laufen muß (ja: muß! Es sieht niemals so aus, als tue er es gern.), dann erinnert er an Uli Stielike: Der Oberkörper gehört in diesen Augenblicken irgendwie nicht zu ihm, wird mitgetragen, die Arme seltsam gestreckt, wie Prothesen.

III.
Die Geschichte vieler Figuren Tobolowskys ist die Geschichte von verzweifelten Gesten, wenn der Kampf längst verloren ist, und Worte wie ausgekotzt daliegen. Immer dann, wenn sie sich auf ihre Fähigkeit zu kommunizieren verlassen, sind sie Verlierer.
In THELMA & LOUISE erscheint seine Rolle als FBI-Agent zunächst unentschieden (als er mit Harvey Keitel und anderen Polizisten durch den Regen zu Thelmas Haus läuft, schubst Keitel ihn zur Seite, um als erster unter dem Vordach des Hauses sein zu können. Dieser Augenblick nimmt die spätere Sympathieverteilung der Zuschauer vorweg.).
In einer Szene im Garten, wo Christopher McDonald (Thelmas Ehemann), Keitel und Tobolowsky zusammensitzen, geschieht dann folgendes:
Tobolowsky: "Now, if she calls, just be gentle, like you're really happy to hear from her ...like you really miss her ....women love that shit."
McDonald: "Okay. If you say so (lacht, schaut zu Keitel und deutet auf Tobolowsky). *Women love that shit*!"
Tobolowsky: "I'm sorry, it's just..."
Schnitt.
Hier ist Tobolowsky wieder einmal der letzte, der merkt, daß er den Ton nicht trifft, und während Keitel und McDonald in Großaufnahmen in die Kamera lachen, entschuldigt er sich auch noch dafür. Wahrscheinlich war er bloß beeindruckt von Keitels lässiger Art, das Gespräch einzuleiten: "Do you have a good relationship with your wife? It's just a question I have to ask."
Obwohl in dieser Szene eine Verbindung zwischen dem Beamten Tobolowsky und Thelma hergestellt wird – in der Art nämlich wie sie von McDonald behandelt werden –, ist Tobolowsky nicht der good guy, der Verständnis für die Situation der beiden Frauen aufbringt. Im Gegenteil, seine Handlungen sind fortan von kalter Professionalität geprägt.
Das Spiel mit scheiterndem Sprechen und der Reaktion, die darauf unweigerlich folgt, wird in SNEAKERS auf die Spitze getrieben: Es geht um eine Computersicherung , mit der die Tür zu Tobolowskys Büro verschlossen ist, und die nur auf die Stimmen Befugter reagiert. Mary McDonnell ist unbefugt und versucht bei einem date, Tobolowsky dazu zu bringen, die vierzehn Einzelworte der Passierformel auszusprechen, immer schön unabhängig voneinander, damit es nicht auffällt, und mit laufendem Diktiergerät unter dem Tisch.
McDonnell: "I really love the sound of your voice."
Tobolowsky: "Uh, really? I always thought it was nasal and pinchy."
Nach dieser Überraschung hat er zunächst nichts mehr entgegenzusetzen, jedes seiner Worte bringt ihn der Niederlage näher in diesem Kampf, die Konversation ist eine Farce, bis zu dem Moment, als er die Wahrheit entdeckt. Dann verwandelt er sich vor unseren Augen, er zieht die Küchenschürze aus, wird brutal, er ahnt sofort, daß McDonnell Komplizen haben muß, und er weiß, daß es jetzt auf jede Sekunde ankommt.

IV.
All work and no play doesn't make Stephen a dull boy.

In GROUNDHOG DAY ist die Art, wie er seinen Körper einsetzt, immer hart an der Grenze zum *overacting*, während seine Rolle die Grenze zum Lächerlichen ziemlich dreist überschreitet.
Doch hier unterstreicht Tobolowsky mit seinem Spiel diese Eindimensionalität, macht die Künstlichkeit der Figur zum Thema. Wenn er auftaucht, um sich mit einem Höllentempo auf Bill Murray zu stürzen, dann kommt nie der Verdacht auf, daß er mehr sein könnte als bloß ein grelles Hindernis, an dem es gilt, vorbeizukommen.
Der *"strong (Computer-) game-like feel"*, den die *Sight & Sound* dem Film attestierte, beruht zu einem nicht geringen Teil auf den Kurzauftritten Tobolowskys. Wie so oft macht er die Drecksarbeit und macht sie gut.
Was die Besetzung eines bestimmten Parts mit Tobolowsky für einen ganzen Film bedeuten kann, zeigt FUNNY ABOUT LOVE. Gene Wilder verheiratet sich im Laufe des Films, wird von dieser Frau verlassen und kommt am Ende wieder mit ihr zusammen. Tobolowsky gibt einen Kinderarzt, Wilders besten Freund, und seine Rolle erinnert an ähnliche Tony Roberts-Parts bei Woody Allen: Er ist immer zur Stelle, um Wilder auf Parties zu schleppen und über dessen neurotische Ausfälle den Kopf zu schütteln.
Wegen Tobolowsky erhält die Rolle des besten Freundes einen ironischen Touch. Denn so, wie er sich auf einer Party bewegt, wie er Frauen angräbt, kann er sich unmöglich wohl dabei fühlen. Derart linkisch und zwanghaft jovial wirkt das alles, daß es plötzlich gar nicht mehr so erstrebenswert erscheint, bei diesen Parties dabeizusein. Und wenn man dann weiterdenkt, dann wird klar, daß sich das auf die Ideologie des Films auswirkt, die schließlich impliziert, daß es besser ist, die kaputte Ehe wieder zu flicken, als sich anderweitig umzutun.

V.
Das Kino-Prinzip

Tobolowsky: „... und, ähm, ich glaube wirklich, daß sie es ist, die Liebe meines Lebens."
Ältere Frau: „Oh, ich freue mich so für dich, Hugo! Und du kennst ihren Nachnahmen nicht?"
Tobolowsky: „Na ja, sie drückt sich ein. bißchen vage aus, was persönliche Details angeht..."
(Aus: FUNNY ABOUT LOVE)
Tobolowsky und wir – und die Lust, an die Illusion zu glauben.

Frank Weller

Filmographie (Auswahl)**:**
1984: THE PHILADELPHIA EXPERIMENT (*Das Philadelphia-Experiment*; Stewart Raffill); SWING SHIFT (Jonathan Demme); **1988:** MISSISSIPPI BURNING (*Mississippi Burning*; Alan Parker); **1989:** BREAKING IN (*Die Traumtänzer*; Bill Forsyth); GREAT BALLS OF FIRE (Jim McBride); IN COUNTRY (*Zurück aus der Hölle*; Norman Jewison); **1990:** BIRD ON A WIRE (*Ein Vogel auf dem Drahtseil*; John Badham); FUNNY ABOUT LOVE (*Kein Baby an Bord*; Leonard Nimoy); LAST FLIGHT OUT (*Flug in die Freiheit*; Larry Elikan); THE GRIFTERS (*Grifters*; Stephen Frears); **1991:** WEDLOCK (*Wedlock*; Lewis Teague); MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN (*Jagd auf einen Unsichtbaren*; John Carpenter); THELMA & LOUISE (*Thelma & Louise*; Ridley Scott); **1992:** BASIC INSTINCT (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven); SINGLE WHITE FEMALE (*Weiblich, ledig, jung sucht...*; Barbet Schroeder); SNEAKERS (*Die Lautlosen*; Phil Alden Robinson); HERO (*Ein ganz normaler Held*; Stephen Frears); **1993:** GROUNDHOG DAY (*Und täglich grüßt das Murmeltier*; Harold Ramis); THE PICKLE (Paul Mazursky)

Modern sidekick: Stephen Tobolowsky, oben mit Bill Murray in **GROUNDHOG DAY**, *unten mit Gene Wilder in* **FUNNY ABOUT LOVE.**

TAGEBUCH des Kritikers

Jonas (71) und Sam (75), Oktober und November 93 ■ Von Wilfried Reichart

5. Oktober

An diesem schönen Indian-Summer-Vormittag traf ich Jonas Mekas in der Wooster Street in Soho, New York. Ich hatte ihn schon von weitem die Straße herunterkommen sehen mit seiner Einkaufstasche über der Schulter und mir gedacht, Jonas wandert mit einer 16-mm-Bolex durch sein Leben. Wenn er etwas Interessantes sieht, dann zieht er seine Kamera wie ein Cowboy seinen Revolver aus der Einkaufstasche und schießt Bilder. So filmt er Tagebücher und nimmt spontan auf, was gerade in diesem Augenblick passiert, ohne Überlegung.

Wir haben ein paar Stunden zusammen verbracht und Sarah, die gerade einen Kurs des International Center of Photography besucht, hat fotografiert.

Am Nachmittag ist mir in einem Buchgeschäft ein Buch in die Hände gefallen, *„Flying through Hollywood by the seat of my pants"* von Sam Arkoff. Schon auf der ersten Seite las ich: *„Thou shalt not put too much money into any picture. And with the money you do spend, put it on the screen; don't waste it on the egos of actors or on nonsense that might appeal to some highbrow critics."*

Jonas, der Mann mit der Einkaufstasche und Sam, der das Geheimnis des Erfolgs kennt, unabhängig der eine, ein Independant der andere.

Der Mann mit der Einkaufstasche (I)

„Ich filme meine Kindheit", sagt Jonas, *„nicht New York."* Seine Kindheit, das ist Litauen, das verlorene Paradies, aus dem er 1944 von den Nazis vertrieben wurde. Mit seinem Bruder kam er in ein Arbeitslager in der Nähe von Hamburg. Sie flohen, wurden nach dem Krieg zu „displaced persons" deklariert und emigrierten 1949 nach New York. Filme machen wird für Jonas zur Suche nach dem verlorenen Paradies.

Das Geheimnis meines Erfolgs (1)

Sam hatte nach dem Krieg die Loyola Law School in Los Angeles besucht, die einen Vorteil bot: in ihrer Nähe lagen Dutzende von Kinos. Und wenn es darum ging, entweder den verzwickten Fall Marbury v. Madison zu analysieren oder zur Premiere von THE BEST YEARS OF OUR LIVES oder GILDA zu gehen, fiel ihm die Entscheidung nicht schwer. Es verging kaum ein Tag, an dem er nicht mindestens ein *double feature* sah.

Der Mann mit der Einkaufstasche (II)

Soho war nichts, als Jonas nach New York kam. Doch innerhalb von zwei, drei Jahren explodierte es, war nicht wiederzuerkennen. Jonas und seine Freunde prägten den Stadtteil, Fluxus-Künstler wie George Maciunas verblüfften hier mit ihren Performances, Filmemacher wie Shirley Clark drehten in den Straßen, Galerien eröffneten, die Künstler bauten sich große Fabrikationsräume zu Lofts aus. „Und hier", erzählt Jonas, „in der Wooster Street 80, war das erste Genossenschaftshaus, das George Maciunas gründete. Diese Bäume hinter mir hat er gepflanzt. Es waren winzige Bäumchen und es war verboten, hier Bäume zu pflanzen. George pflanzte sie in der Nacht, er holte sie von einem Parkplatz nicht weit von hier. Die von der Stadtverwaltung kamen und sagten: Nimm' sie weg, zieh' sie raus! Und George sagte: Wenn sie die Bäume nicht mögen, reißen Sie sie selbst raus, ich werde das nicht tun. Wie Sie sehen, die Bäume wuchsen heran. Es sind die einzigen Bäume hier in der Straße."

Das Geheimnis meines Erfolgs (2)

Sams Frau arbeitete bei einem prominenten Hals-, Nasen-, Ohren-Spezialisten, zu dessen Patienten auch Louis B. Mayer und Darryl F. Zanuck gehörten. Und so kam es, daß Sam eines Tages ein Hollywood-Studio besuchte. Was ihn dabei am meisten verwunderte, waren die vielen Leute, die da herumstanden und nichts taten. „Wenn ich jemals die Chance haben sollte, einen Film zu drehen", dieser Gedanke schoß ihm durch den Kopf, „dann mach' ich das mit weniger Leuten und weniger Geld."

Das Geheimnis meines Erfolgs (3)

Sam war jetzt 33 Jahre alt, verheiratet, zwei Kinder, kein Geld und plötzlich todkrank, *cerebral hemorrhage*. Als er aus dem Koma auftauchte, hatte er nur noch den einen Gedanken, so schnell wie möglich viel Geld zu machen. Die Zeit war für ihn gekommen, Filme zu produzieren.

Das Geheimnis meines Erfolgs (4)

Was tun, fragte sich Sam, wenn man keine Stars unter Vertrag hat, keine Bestseller-Vorlagen, keine Rechte an erfolgreichen Stücken, keine bekannten Regisseure?Wie kommt man gegen die majors an? Die majors, die Stars haben, wie Joan Crawford, die eine 19-jährige Verkäuferin spielt und fast doppelt so alt ist. Die in ihren Filmen in einem eleganten Appartment lebt, das sich keine Verkäuferin leisten kann. Kann sich damit ein Teenager identifizieren? Hatte er, Sam, nicht selber im Kino gehört, wie die Jugendlichen in Richtung Leinwand brüllten: *„Sie könnte meine Mutter sein"?* Plötzlich wußte Sam, wer sein Publikum ist und was er auf den Markt bringen mußte: spezielle Filme für die Teenagergeneration!

Das Geheimnis meines Erfolgs (5)

Sam bastelte an seinem Erfolgsrezept und machte alles anders. Eine gute Idee – ein aufwendiges Drehbuch – eine attraktive Besetzung – ein großes Budget – und dann ...!? Nein! Für Sam begann ein Film mit einem fetzigen Titel, der aufhorchen ließ. Dann mußten wilde Werbesprüche her und wenn das bei den Theaterleitern ankam, konnte man sich an eine story line machen. Erst dann lohnte es sich, ein Script schreiben zu lassen und die Dreharbeiten vorzubereiten, mit möglichst wenig Drehtagen und niedrigen Drehkosten. Die majors hielten ihn für verrückt und nannten seine Methode *working back assward*, aber viele Kinobesitzer waren begeistert. Einer machte einen Vorschlag: „Es ist großartig, wie du deine Filme verkaufst. Warum machst du nicht einfach Sehschlitze in deine Poster und schmeißt die Filme weg?"

Das Geheimnis meines Erfolgs (6)

Sams Rechnungen gingen auf. Seine Filme kosteten nicht weniger als 50 000 und nicht mehr als 150 000 Dollar. Er war einer der ersten Filmproduzenten, der im Fernsehen Werbung für seine Filme machte, in dem er die nicht verkaufte Werbezeit spät in der Nacht für billiges Geld nutzte. Er war auch einer der ersten, der mehr für Werbung und Kopien ausgab als für die Produktion eines Films. Und er war es, der das Sommerloch entdeckte. Die Studios brachten im Sommer keine neuen Filme heraus, weil sie glaubten, die Leute gehen im Sommer nicht ins Kino.

TAGEBUCH des Kritikers

Die Teenager tun's. Sie wollten Sams Filme sehen, denn es sind vor allem seine Filme, „I never believed in giving directors the final cut."

Der Mann mit der Einkaufstasche (III)

Jonas wurde der Papst des Undergroundfilms. Er initiierte 1960 die New American Cinema Group, die unabhängig von einem kommerziellen Markt sein wollte, mit ganz direkten Filmen, persönlichen, rohen, schlecht gemachten vielleicht, aber lebendigen. Jonas schrieb darüber in der *Village Voice,* gründete eine Filmzeitschrift, organisierte die Film-Makers-Cooperative, einen Verleih, dem jeder angehörte, der einen Film einbrachte. Jonas hatte den Traum von einem unabhängigen Leben und Arbeiten. Und zu diesem Leben gehörte seine Bolex, mit der er Bilder sammelte, damit sie nicht verlorengehen.

25. Oktober

In den Fernsehanstalten liegen schon die Sendungen und Filme bereit für den Tag X. Die Feuilleton-Redakteure der Tageszeitungen haben schon Nachrufe verfaßt. Milan findet es geschmacklos, einen Nachruf zu schreiben über jemanden, der noch lebt. Ich sage, diese Artikel könnten doch besser werden, wenn man sich vorbereiten kann, wenn man mehr Zeit hat und man nicht unter dem Druck der Aktualität routinierte Schnellschüsse fabrizieren müsse. Wir können uns nicht einigen. Er geht zum *Stadt-Anzeiger* und schreibt einen Nachruf zum Tode von Vincent Price, der heute gestorben ist. Morgen werden wir lesen können:

26. Oktober

„Sanfter Schrecken
Er war einer der edelsten Bösewichter und einer der grausamsten Helden."

Das Geheimnis meines Erfolgs (7)

Einen seiner Stars mochte Sam besonders gern, denn er war viel intelligenter und gebildeter als man das gemeinhin von einem horror movie star erwartete. Während der Dreharbeiten zu einer Poe-Verfilmung besuchte ihn Sam in London und war geschockt über dessen armseliges Hotelzimmer ohne Toilette in einer miesen Gegend. „Wir bezahlen dir 80 000 Dollar für zwei Wochen plus 1000 Dollar die Woche für Spesen. Kannst du dir denn nichts besseres leisten?" „Sam", antwortete Vincent Price, „wenn du die Kunst so sehr lieben würdest wie ich, würdest du mich verstehen. Mit den 1000 Dollar die Woche kaufe ich Kunst. Wer braucht eine Toilette?"

Das Geheimnis meines Erfolgs (8)

In der Zwischenzeit hatte Sam schon über hundert Filme produziert, Horrorfilme, Science-Fiction-Filme, Motorradgang-Filme, Vampirfilme, und er sah, daß es an der Zeit war, wieder ein neues Genre auf dem Markt zu lancieren. Und so steckte er Annette Funicello in einen zweiteiligen Badeanzug und ließ sie von Frankie Avalon um die Türme der Küstenwache jagen. Sams Filme kosteten jetzt wohl schon 350 000 Dollar das Stück, aber die Kombination von Bikinis, Rockmusik, Surfbretter und Kids, die sich am Strand auszogen, ging einmal wieder voll auf.

Der Mann mit der Einkaufstasche (IV)

Die Suche nach der verlorenen Zeit hat Jonas ein Leben lang durch die Straßen von New York geführt. Er hat dabei viele Freunde gefunden, die wie er auf der Suche waren nach neuen Formen, einer anderen Sprache, nach Alternativen zur etablierten Kunst, nach vernachlässigten Aspekten menschlicher Erfahrungen. Judith Malina und Julian Beck gehörten auch dazu. In einer Nacht aus der Hand gedreht hat Jonas deren Living Theater Produktion „The Brig" verfilmt und mit diesem fiktionalen Stoff den Preis für den besten Dokumentarfilm bei den Filmfestspielen von Venedig bekommen. Das war vor 30 Jahren.

Das Geheimnis meines Erfolgs (9)

Sam kaufte sogar russische und tschechoslowakische Filme für den amerikanischen Markt. Er ließ die politische Propaganda herausschneiden, ein paar Sachen neu drehen und die Geschichten für die Synchronisation umschreiben. Aus RED PLANET OF STORMS wurde VOYAGE TO THE PLANET OF PREHISTORIC WOMEN und aus THE HEAVENS CALL wurde BATTLE BEYOND THE SUN. Gut, das ist vielleicht nichts Besonderes und man weiß ja ein bißchen, was in dem business so alles getrieben wird, aber Sam war immer seiner Zeit voraus. In seinen Schneideräumen saßen keine Dummköpfe, sondern die jungen Peter Bogdanovich und Francis Ford Coppola und machten aus sowjetischen und tschechoslowakischen Problemfilmen amerikanische Actionfilme.

Woody Allen gelang es sogar, für Sam aus einem japanischen Spionagethriller eine Komödie zu machen. Er schrieb neue Dialoge, schnitt den Film um, fügte Szenen aus anderen japanischen Abenteuerfilmen ein und ließ die Rockgruppe „Lovin' Spoonful" auftreten. So wurde aus KAGI NO KAGI Woody Allens erster Film: WHAT'S UP, TIGER LILY.

Der König stirbt

Auf der Intensivstation des Polyklinikums Umberto I. in Rom liegt Federico Fellini, an eine Lungenmaschine angeschlossen. Aus dem Krankenhausflur berichten die Reporter live, Kamerateams drängen sich auf Treppen und Gängen, Paparazzi müssen vom Gesims geholt werden, vor dem Haus Nr. 110 in der Via Margutta halten Journalisten Wache. Das ist kein Film. So wird nach ihm kein Filmregisseur mehr sterben. Er muß mit seinen Filmen etwas in Gang gesetzt haben, das nachhaltende Wirkung hat und zum Synonym für Kino wurde. Ist es das große Spektakel, das er mit großen Themen des Lebens veranstaltete? Das Leben als üppige, volkstümliche, metaphorische Oper? Verkörpert er die letzte europäische Antwort auf die Machtergreifung Hollywoods? Oder spielt sich da etwas ab, was für die gierigen Hunde des kommerzialisierten Fernsehens ein gefundenes Fressen ist und Reality-TV heißt?

Das Geheimnis meines Erfolgs (10)

Sam ist kein bösartiger Mensch; er ist auch nicht nachtragend, obwohl ihn viele Produzenten, Regisseure und Kritiker für einen Ausbeuter halten, für einen Mann mit schlechtem Geschmack. Wie muß ihm da diese Episode gefallen haben:

In Cannes hatte er HISTOIRES EXTRAORDINAIRES gesehen, einen Episodenfilm nach Poe-Kurzgeschichten von Roger Vadim, Louis Malle und Federico Fellini. Mit Poe kannte er sich aus, auch hielt er seine Dollars für genauso grün wie die von MGM oder Twentieth Century-Fox. So bot er 200 000 Dollar für die amerikanischen und kanadischen Verleihrechte, stellte aber eine Bedingung: Der Titel muß geändert werden, und Fellini muß seinen Beitrag neu schneiden. Die Produzenten dieses europäischen highclass pictures waren entsetzt. Doch ein Jahr später, als der Film immer noch nicht verkauft war, willigten sie in den Deal ein. Sam erinnerte sie an die Episode, die gekürzt und neu geschnitten werden müßte. „Wir reden über Federico Fellini, nicht über Gary Glutz", stöhnten die Produzenten, „du mußt selber mit ihm sprechen." Für Sam war das kein Problem. Und so erläuterte er Fellini, was an dem Film nicht funktionierte, und der große europäische Regisseur war sehr einsichtig. „Ich verstehe", sagte er, „ich bin Realist und ich will, daß der Film auch in Amerika sein Publikum findet." Schon einen Monat später lieferte Fellini seine neue Fassung, Sam fand einen neuen Titel (SPIRITS OF THE DEAD), ließ Vincent Price einen zusätzlichen Kommentar sprechen und baute noch einen Song von Ray Charles mit ein. Daraus wurde wohl noch immer nicht der Film, den Sams Publikum liebte, aber ein Verlustgeschäft war er auch nicht.

Das Geheimnis meines Erfolgs (11)

Sam hatte immer die Nase im Wind und das Ohr am Puls der Zeit. Die Bürgerrechtsbewegung, der Vietnamkrieg, die Hippiebewegung, die Studentenrebellion, das waren für ihn keine politischen Themen, sondern Stoffe, aus denen man Filme machen konnte. Was ein Hell's Angel ist, wurde für die meisten Bürger wahrscheinlich erst vorstellbar, nachdem sie einen Film von Sam gesehen hatten. THE WILD ANGELS kostete 360 000 Dollar und machte über 10 Millionen Dollar. Sam fühlte sich geschmeichelt, als Soziologen seinen Filmen einen gewissen Einfluß auf die Rebellion der sechziger Jahre attestierten. Seiner Meinung nach stimmte das jedoch nicht. Auch wenn er es wieder war, der in Hollywood den ersten Film herausbrachte, in dem es um LSD ging.

20 420 420 420 420

TAGEBUCH des Kritikers

Der Mann mit der Einkaufstasche (V)

Ein freundlicher Mann im abgeschabten Cordanzug. Sein Blick in die Kamera ist ernst und skeptisch. Kein Lächeln für das Objektiv. Seine Tagebuchfilme sind oft fröhlich, zeigen Freunde beim Essen, Spielen, Musizieren, beim alltäglichen Leben, ohne Suche nach Bedeutungen. „Die Augenblicke des wahren Lebens sammeln", sagt Jonas, „ist meine Obsession." Das kommt mir bekannt vor, darüber hat auch ein anderer geschrieben, und dann fällt es mir ein. Es war Rivette: „Einfach auf dem Film die Ereignisse, die Art zu leben und zu sein, des kleinen individuellen Kosmos' festschreiben; das Universum soll von sich aus leben; die Kamera soll nur mehr Zeuge sein, Auge. Man muß sich zum „Voyeur" machen. Visuelle Trouvaillen kommen pausenlos zum Vorschein, wenn man erst einmal nicht mehr nach ihnen sucht."

Das Geheimnis meines Erfolgs (12)

Natürlich gab es auch Flops in Sams erfolgreichem Produzentenleben. Daß ihm das ausgerechnet mit einem deutschen Co-Produzenten (Arthur Brauner) passierte, ist sicher ein Zufall. Der Stoff versprach viel; sexuelle Perversionen, Orgien, bizarre Praktiken; kurz, es ging um DE SADE. Gedreht wurde im Charlottenburger Schloß. Doch Sam erreichten in LA beunruhigende Meldungen. Cy Endfiel, der Regisseur des Film, war krank geworden, doch man munkelte, daß er Schwierigkeiten hatte, die Sexszenen zu inszenieren, die sexy sein sollten – das war der Auftrag der Produzenten –, aber nicht pornographisch. Sam flog nach Berlin und nahm die Sache in, d.h. erstmal dem Regisseur aus der Hand. Er bot sie John Huston an, der als Schauspieler engagiert war, doch der, ein Gentleman, fällt seinem Kollegen nicht in den Rücken. Das übernimmt dann Roger Corman, der den Film in zehn Tagen abdreht. Schon im Schneideraum in Hollywood hatte Sam ein ungutes Gefühl, und nur widerwillig läßt er sich zum ersten Mal auf eine große Hollywood-Premiere mit geladenen Gästen im Rivoli Theater am Broadway ein. Das hätte er nicht tun sollen. Denn DE SADE war eine unfreiwillige Komödie geworden, mit einem wiehernden Pferd und einem wiehernden Publikum.

Das Geheimnis meines Erfolgs (13)

Am Ende wunderte sich Samuel Z. Arkoff, als das Museum of Modern Art in New York ihn mit einer Retrospektive seiner Filme ehrte. „Wenn mir das jemand vor 25 Jahren gesagt hätte, als wir ‚American International Pictures' gründeten, hätte mich das sehr erschreckt." Kunst, das sind für ihn Rembrandt, da Vinci und Michelangelo, die Jahrhunderte überleben, nicht Filme, die in ein paar hundert Jahren nur noch historische Erinnerungen sind. „Wir haben uns nicht für Kunst interessiert, sondern für das Geschäft. Unbewußt haben wir dabei offenbar etwas Besonderes hergestellt." Das waren zwischen 1954 und 1980 über 400 Filme, I WAS A TEENAGE WEREWOLF und MUSCLE BEACH PARTY, THE BEAST WITH 1 000 000 EYES! und THE PHANTOM FROM 10 000 LEAGUES, HOT ROD GIRL und RUNAWAY DAUGHTERS, THE AMAZING COLOSSAL MAN und BLOOD OF DRACULA, THE BRAIN EATERS und HOUSE OF USHER, THE GHOAST IN THE INVISIBLE BIKINI und HELL'S ANGELS ON WHEELS, THE INCREDIBLE TWO-HEADED TRANSPLANT und BLACULA. Sam mußte mit seinen Filmen Geld machen, sonst hätte er seinen Laden schließen können. Mißerfolge waren ein Luxus, den er sich nicht leisten konnte. Was er sich leistete, war das kalkulierte Risiko. Francis Ford Coppola, Woody Allen, John Milius, David Cronenberg, Martin Scorsese, Brian De Palma waren Nobodies, als Samuel Z. Arkoff ihnen die Chance gab, ihre ersten Filme zu machen. Charles Bronson, Mel Gibson, Nick Nolte, Don Johnson, Jack Nicholson, Robert De Niro, Peter Fonda, Melanie Griffith, Dennis Hopper spielten in seinen Produktionen ihre ersten Hauptrollen. Von Sams simpler Philosophie, möglichst vielen Leuten genußvolle Samstagabende zu bescheren, hat mit ihm eine ganze Generation von Regisseuren und Schauspielern profitiert.

Der Mann mit der Einkaufstasche (VI)

Die meisten kommerziellen Hollywood-Filme sieht Jonas mit seinem Sohn Sebastian (12) oder seiner Tochter Oona (19). JURASSIC PARK vor kurzem. „Da ist nichts zu bewundern als die technischen Fähigkeiten, was in Ordnung ist. Wenn jemand einen Topf oder einen Stuhl macht, bewundert man, wenn es gut gemacht ist, sein Handwerk. Ein gutes Stück Handwerk ist auch ein Stück Kunst."

Das Geheimnis meines Erfolgs (P.S.)

Sam war schon 62 Jahre alt, als er den größten Fehler seines Lebens beging. Die Produktionsbudgets waren in Hollywood ins Unermeßliche gestiegen, ebenso die Kopien- und Werbekosten. Kann bei dieser Entwicklung ein unabhängiger Produzent überleben? Sam kamen Zweifel, und da flatterte ihm ein Angebot auf den Tisch. Filmways, eine Finanzgruppe aus Verlegern, TV-Produzente und Versicherungsgesellschaften, wollte mit Sams AIP fusionieren. Sam zögerte lange, doch dann sagte er zu und hatte plötzlich einen Chef. Er wunderte sich noch, daß er bei den Vorstandssitzungen der Einzige war, der mit offenem Hemdkragen herumsaß, aber bald gingen ihm die Augen auf. Er war einem Aufschneider aufgesessen, der ein großer Filmmogul werden wollte wie Louis B. Mayer oder Darryl Zanuck, der sich mit Stars und Regisseuren schmücken wollte, der Millionenkredite aufnahm und wild in Filme investierte und mit fast jeder Produktion auf die Nase fiel. Dieser Richard Bloch war das Gegenteil von Sam, für den jeder Film sein Baby war, dessen Herstellung er überwachte, mit dem er für eine Zeit eng verbunden war, dessen Entwicklung er aufmerksam verfolgte und der ihm (in den meisten Fällen) Freude machte. So also verlor Sam auf seine alten Tage sein Lebenswerk, die American International Pictures. Er ließ sich ausbezahlen und wollte sich zurückziehen. Aber da er in seinem Leben weder Golf noch Tennis gespielt hatte und mit diesem Handicap in Palm Springs sowieso nicht ernstgenommen worden wäre, besann er sich eines Besseren. Wie vor 27 Jahren gründete er eine neue Firma und gab ihr den Namen „Arkoff International Pictures" (AIP). Jetzt ist Sam 75 Jahre alt. Wahrscheinlich produziert er immer noch.

Der Mann mit der Einkaufstasche (VII)

Der Vater des New American Cinema, der Gründer der Film-Makers-Cooperative, der Herausgeber der Zeitschrift *Film Culture* ist am Ende ein Archivar geworden, der bewahren will, was zu verschwinden droht. Seine Tage sind beansprucht von Briefeschreiben, um „Geld, Geld, Geld für das Anthology Film Archive zu erbitten, denn einige der wichtigsten amerikanischen Avantgarde-Filme der sechziger und fünfziger Jahre sind nicht erhalten. Von einigen existiert nur noch eine Kopie, und was wird in fünf Jahren sein? Ich denke, sie werden verschwinden. Ich will, daß die Filme, die mir Freude bereiteten, die mir Momente der Verzückung verschafften, ich möchte sie erhalten wissen, ich möchte sie mit anderen teilen, ich möchte, daß sie in zehn, fünfzehn Jahren gesehen werden, und dafür tue ich alles."

Für sich selber, für seine eigenen Filme, bleibt die Nacht. „Wenn ich nichts anderes mehr tun kann, wenn ich fast zusammenbreche, dann gehe ich in dieses neue Leben mit meinen Filmen, mein Filmleben", sagt Jonas Mekas und lächelt dabei, und verschwindet mit seiner Einkaufstasche um die Ecke der Wooster Street, 71 Jahre alt und noch immer nicht zu Hause.

Die Fotografien stammen von Sarah Jane Reichart

Die unsicht

Die zärtliche Gleichgültigkeit von Michelangelo Antonionis Welt

baren Städte

■ Von Michael Althen ■ Fotos: Gerhard Ullmann

In Cloe, einer großen Stadt, kennen die Menschen,
die auf den Straßen gehen, einander nicht. Wenn sie sich sehen,
stellen sie sich, der eine vom anderen, tausend Dinge vor,
Begegnungen, die es zwischen ihnen geben könnte,
Unterhaltungen, Überraschungen, Liebkosungen, Bisse.
Doch niemand grüßt jemanden, die Blicke kreuzen sich eine Sekunde lang
und fliehen sich dann, suchen andere Blicke, verweilen nicht.
Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte*

Als Nachgeborener, der im Jahr der Sonnenfinsternis zur Welt gekommen ist, kann man sagen, daß L'ECLISSE der einzige Film ist, der darüber Auskunft gibt, wie diese Welt ausgesehen haben mag. Wie die Eltern sich gefühlt haben mögen. Warum man selbst sich also fühlt, wie man sich fühlt.

Der Blick kriecht den Boden entlang an Stuhlbeinen vorbei zu den Beinen von Monica Vitti. Schuhe mit Riemen. Standbein, Spielbein. Der Rock endet in den Kniekehlen. Und vor lauter Glück verdoppelt der spiegelnde Boden diesen Anblick. Ja, so mag es gewesen sein. Die Liebe 62. Dabei ist dies keine glückliche Szene. Aber wer sagt, daß das Glück nur im Glück existieren kann?

Kein Wunder, daß die Kamera in die Knie geht. Sie hat bei Monica Vitti auch allen Grund dazu. Sie wird es deshalb noch einmal tun in diesem Film, wenn sie sich von ihr verabschiedet. Der Wind fährt ihr ins Haar und der Anflug eines Lächelns in die Lippen. Es ist derselbe Wind, den Alain Delon durchs offene Fenster spürt. Gerade haben sie sich geliebt. Und jetzt wird es vielleicht regnen. Vielleicht auch nicht. Aber alles ist Welt. Eine Sekunde lang nur, 44 Einstellungen, in denen der Frieden schwach sein mag, aber die Welt im Lot ist.

Niemals sonst hat das Kino einen Raum so poetisch und genau beschrieben wie in jenen 44 Einstellungen, in denen L´ECLISSE zum Stillstand kommt. Der Raum ist leer von allem außer der Leere". Die schweifende Aufmerksamkeit, mit der der Blick die Umgebung der Straßenecke abtastet, ist die des Kinos, das darauf wartet, daß etwas passiert. Daß eine Geschichte einen Anfang nimmt oder ein Ende findet: Boy meets girl... not! Das Rendez-vous findet nicht statt, der Treffpunkt bleibt leer. Aber das spielt nicht wirklich eine Rolle. Die Welt kann auch ohne Geschichten existieren. Es sind die Möglichkeiten, die zählen.

Der Fremde

„Dann flammten plötzlich die Straßenlaternen auf und ließen die ersten Sterne, die in die Nacht einzogen, verblassen. Ich fühlte, wie die Beobachtung der Bürgersteige mit ihrer Last aus Menschen und Licht meine Augen ermüdete. Das feuchte Pflaster glänzte im Laternenlicht, die Straßenbahnen warfen in regelmäßigen Abständen ihren Lichtschein auf glänzendes Haar, auf ein Lächeln oder auf ein silbernes Armband. Bald wurden die Straßenbahnen seltener, die Nacht wurde schwärzer über den Bäumen und den Laternen, und das Viertel leerte sich unmerklich, bis die erste Katze langsam über die nun wieder stille Straße strich. Ich dachte, daß ich etwas essen müßte. Weil ich mich so lange auf die Stuhllehne gestützt hatte, tat mir der Hals weh. Ich ging nach unten und kaufte Brot und Nudeln, kochte und aß im Stehen. Ich wollte am Fenster noch eine Zigarette rauchen, es war aber kühl geworden, und ich fror ein wenig. Ich schloß die Fenster, und als ich mich umwandte, sah ich im Spiegel etwas von dem Tisch, auf dem mein Spirituskocher neben Brotresten stand. Ich dachte, daß ein Sonntag vorbei und Mama nun begraben sei, daß ich wieder meine Arbeit tun würde und daß sich eigentlich nichts geändert habe."

11. Totale auf die Kabinen des Stadions, zwischen denen sich nicht wie bei einem anderen Treffen Piero und Vittoria befinden. Die Straße ist leer.

19. Das volle Wasserfaß mit dem Holzstück und dem Streichholzbriefchen, die Vittoria und Piero bei ihrem ersten Treffen an diesem Ort hineingeworfen haben. Aus dem verrosteten Faß läuft ein Wasserstrahl.

20. Der Wasserstrahl von der Seite aufgenommen. Fahrt über das Wasser, das auf einen Gulli zuläuft.

22. Der Pförtner des Gebäudes, das von einem Eingangsgitter verschlossen ist.

23. Eine Frau wartet an der Haltestelle unter den Bäumen auf den Bus.

24. Großaufnahme eines Mädchens, das auf jemanden wartet.

25. Dasselbe Mädchen in halbnaher Einstellung.

3. Der Bretterzaun, der das Haus umgibt, mit dem Wasserfaß.

4. Das Faß in Naheinstellung. Totale, die den Baum an der Ecke abdeckt.

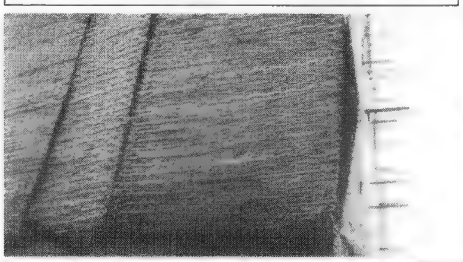
13. Der Bretterzaun der Baustelle des Hauses. Der Unbekannte verschwindet im Hintergrund.

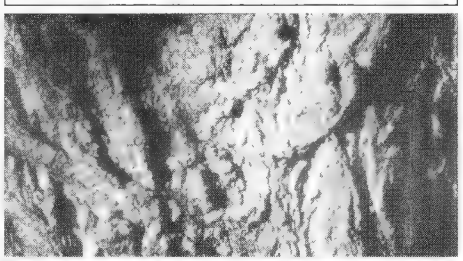
14. Die Blätter des Baumes bewegen sich im Wind.

26. Totale der Straßeneinmündung, wo das Mädchen wartet. Es kommt ein Bus, der abbiegt.

27. Ein Reifen des Busses, der quietschend in die Kurve geht.

28. Der Bus hält an. Es steigen eine Frau aus und ein Mann, der „L'Espresso" liest. Die Überschrift auf der ersten Seite lautet: „Der atomare Wettkampf".

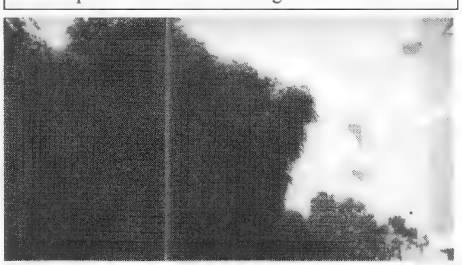


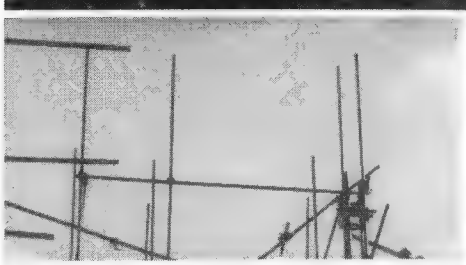


30. Zwei oder drei dieser Kinder nähern sich dem Rasensprenger, der die Wiese wässert.

31. Der Rasensprenger in Großaufnahme. Im Hintergrund dreht ein Arbeiter den Wasserhahn zu. Der Strahl versiegt.

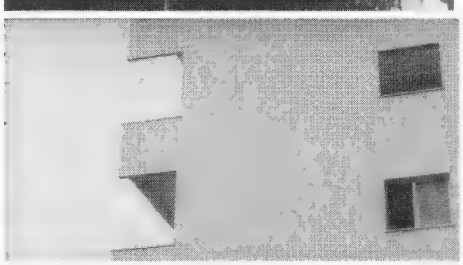
32. Tropfen fallen auf die Zweige einer Pflanze.





16. Totale einer der Straßen, die zur Kreuzung beim Treffpunkt führen: die Ecke ist verlassen.

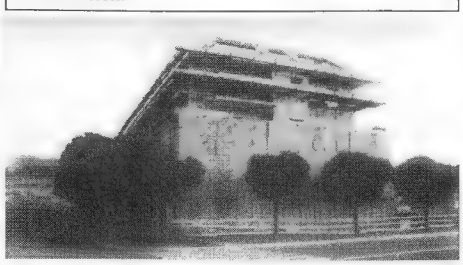
17. Ein Autobus fährt ab. Das Dröhnen des Motors entfernt sich.



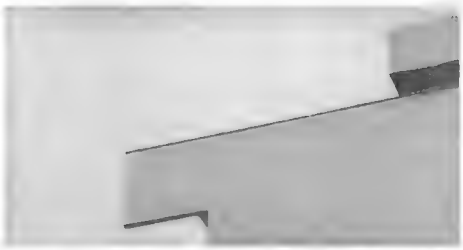
8. Totale, die einem Sulky im Trab folgt. Die Stelle der Straße, wo bei einem anderen Treffen Piero stand, ist nun leer. Im Hintergrund geht das Kindermädchen mit dem Kinderwagen vorbei.

9. Der Schatten eines Baums auf einer weißen Mauer.

10. Zwei Schatten auf dem Asphalt, von einer sehr schwachen Sonne beschienen.



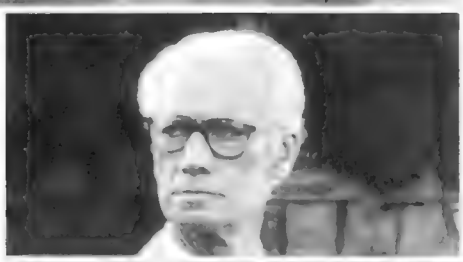
35. Detailaufnahme von zwei Balkonen.



42. Großaufnahme vom Bordstein, wie ein abstraktes Bild komponiert. Das Wasser fließt über die Gartenerde.

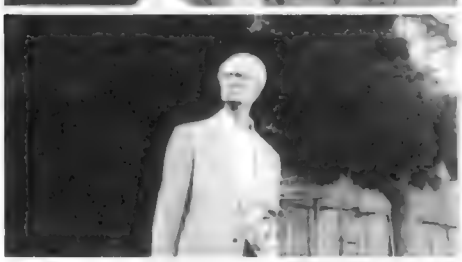
43. Ein unerkennbarer Detail, das sich langsam als Unterkiefer eines alten Mannes entpuppt.

51. Das Gesicht einer Frau blickt durch ein Eisengitter.



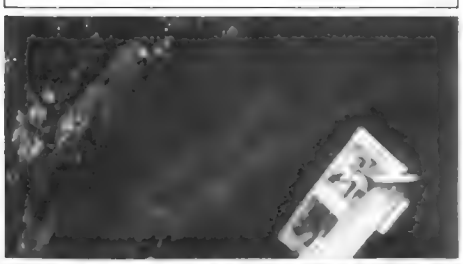
53. Eine der Straßen der Kreuzung mit erleuchteten Laternen.

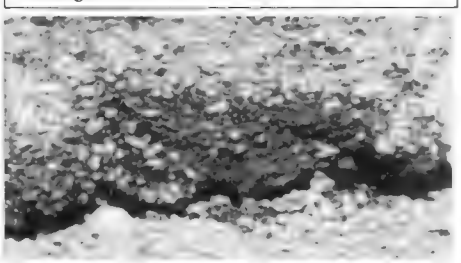
54. Eine andere Straße der Kreuzung mit erleuchteten Laternen. Zur rechten die Baustelle des Hauses mit den Stahlrohren, die in die Höhe ragen.

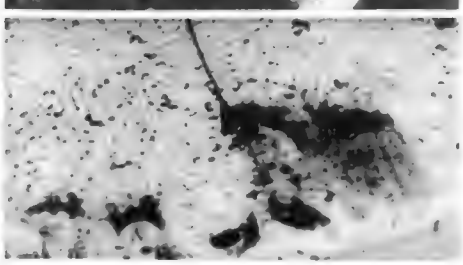


39. Einige Stellen auf der Straße sind mittlerweile in abendliches Zwielicht gehüllt. Es taucht ein blonder Frauenkopf auf: er ähnelt Vittoria. Das Mädchen dreht sich um: Es ist nicht Vittoria.

47. Das Wasser aus dem Faß, das weiterhin mit Leichtigkeit über den Kies läuft.

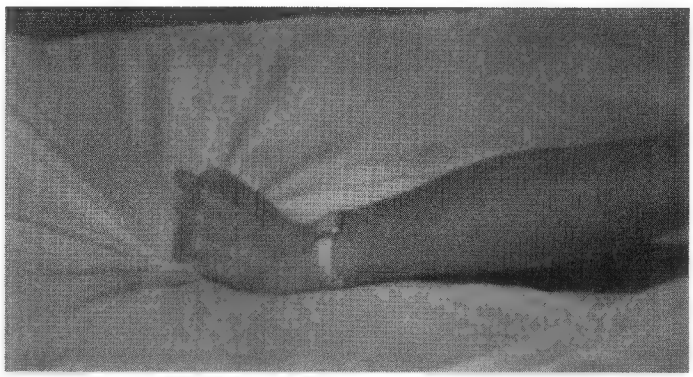






49. Der Kinderwagen mit dem Kind, geschoben von dem Kindermädchen, verschwindet. Die Einstellung bleibt vom marmorweißen Bordstein, der den Asphalt vom Gras trennt, in zwei Teile zerschnitten.

BLOW-UP: ***Das Geschrei der Firmenschilder über den Köpfen***



IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA: ***Gesten einer Frau im Bett***

L'ECLISSE: ***Der Gesang der Fahnenmasten im Wind***

L'AVVENTURA: ***Die Gewohnheit der Liebe am Nachmittag***

Einer der Filme, die Antonioni hätte machen sollen, ist L'ETRANGER. Er hat ihn auch gemacht, immer wieder. Mit Delon als Meursault und Vitti als Maria in L'ECLISSE. Oder mit Steve Cochran und Alida Valli in IL GRIDO. Man könnte den Film aus den Einstellungen, die er gedreht hat, konstruieren. Etwas ist passiert, aber nichts hat sich geändert. Mama ist begraben – ein Freund gestorben, eine Frau verschwunden, ein Mann umgebracht worden.

„Ich fühlte mich bereit, alles noch einmal zu erleben. Als hätte dieser große Zorn mich von allem Übel gereinigt und mir alle Hoffnung genommen, wurde ich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne zum ersten Mal empfänglich für die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt. Als ich empfand, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich, da fühlte ich, daß ich glücklich gewesen war und immer noch glücklich bin."

Die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt

Wie ist es möglich, fragt man sich bei allen großen Künstlern, daß sie uns bis auf den Grund des Herzens blicken können? Wie ist es möglich, daß Michelangelo Antonioni weiß, wie wir uns fühlen? Nach dem Erwachen, auf der Straße, in Gesellschaft, bei der Liebe. Auf Schritt und Tritt verfolgen uns seine Filme, heften sich wie Schatten an unsere Gefühle und Gedanken. Ein enormer Trost liegt darin, sich so erkannt zu fühlen. Das Unaussprechliche gesagt zu finden. All die Arten, auf die das Leben sich uns entzieht, kommen hier plötzlich zur Sprache. Der Gesang der Fahnenmasten im Wind. Das Geschrei der Firmenschilder über den Köpfen. Das Schweigen der Plätze in der Stadt. Das Auftauchen eines Flugzeugs am Himmel. Die Gesten einer Frau im Bett. Wo wir sonst an der Selbstverständlichkeit, mit der diese Erscheinungen ihre Existenz behaupten, manchmal verzweifeln möchten, da finden sie bei Antonioni den Platz, der ihnen zukommt. Indem er einem Holzstück in einer Regentonne dieselbe Aufmerksamkeit schenkt wie dem Kuß, der dort stattgefunden hat, rückt er die Hierarchien der Wahrnehmung im Kino zurecht. So befreit er die Welt aus dem Gefängnis ihrer Alltäglichkeit und verwandelt sie immer wieder in ein Wunder. Schon deshalb geht es bei ihm weniger um Pathologie als um Poesie. Weil er Schönheit findet, wo sie jeder schon erlebt, aber keiner mehr vermutet hat.
Und wenn man genau aufpaßt, dann kann man in diesen Filmen hören, wie die Welt den Atem anhält. Wenn die Römer Börse eine Minute lang schweigt. Wenn ein Liebespaar alle Telefone im Büro ausgehängt hat. Wenn die Lichter angehen in der Stadt. Wenn man nur noch das Herz schlagen spürt. Dabei wird die Stille überhaupt erst hörbar, weil im Hintergrund ungeduldig die Telefone klingeln. So wird deutlich, daß diese Momente dem Tod abgerungen sind. Die Zeit steht still, und der Raum dehnt sich ins Unermeßliche. Oder ist es eher die Zeit, die sich ins Unendliche verlängert? In jedem Fall sind Antonionis Filme ein stetes Spiel mit den Beziehungen von Zeit und Raum. Darin liegt ihre beinahe abstrakte Schönheit.

Platzangst

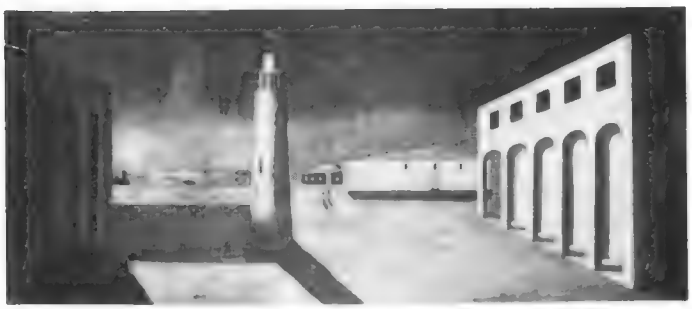
„Die wirkliche Leere, das Unbehagen, die Angst, die nausee, das Absterben aller legitimen Wünsche und Gefühle, die Furcht, die Wut empfand ich, als ich aus dem Negresco kam und mich in jener Weiße wiederfand, in jenem Nichts, das um einen schwarzen Punkt herum Form annahm."

Dieses entgrenzende Gefühl, das Antonioni 1963 beschrieb, diesen Horror der Formlosigkeit, in dem der Raum wie in einem schwarzen Loch in sich zusammenfällt, um sich ins Unendliche zu dehnen, dieser Sog erinnert an das Gefühl der Agoraphobie. So nennt man die zwanghafte, von Schwindel- oder Schwächegefühl begleitete Angst, allein über freie Plätze oder Straßen zu gehen, Platzangst also, das Gegenteil von Klaustrophobie. Agora wiederum kommt aus dem Griechischen und bezeichnet den rechteckigen, von Säulen umschlossenen Platz in altgriechischen Städten. Jene Art Platz also, die man auf den Bildern des metaphysischen Malers Giorgio de Chirico sehen kann. Oder in den Filmen Michelangelo Antonionis, die aber natürlich nie so pathologisch sind, daß sie nicht auch die Agoraphilie zuließen.

Statthalter der Gleichgültigkeit

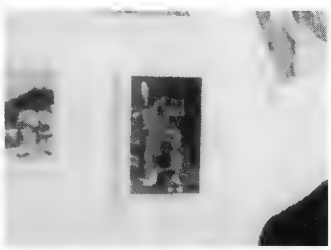
Ferrara sei eine außerordentlich metaphysische Stadt, schrieb Giorgio de Chirico über Antonionis Heimatstadt, jene „einsame Stadt voll von geometrischer Schönheit". Eine unbestimmbare und unerklärliche Atmosphäre, die besonders an bestimmten Plätzen herrsche, halte „die Erinnerungen an das Mittelalter in einer geheimnisvollen Schwebe zwischen Himmel und Erde – so wie einbalsamierte Fledermäuse im Laboratorium des Alchimisten unter der Decke hängen". Tat-

Metaphysische Landschaften, traumhafte Geometrien: Oben das Turin von **CRONACA**, *unten das Sizilien von* **L'AVVENTURA**



Giorgio de Chiricos Städte der Stille: Oben „Geheimnis und Melancholie einer Straße" (1914), links „Metaphysische Landschaft" (1919)

CRONACA DI UN AMORE: ***Ein Schwenk folgt dem Detektiv auf seinem Weg durch Ferrara und öffnet dabei zwei Fluchtpunkte in der Tief***



Die Fluchtlinien ziehen in die Tiefe des Raums: Girotti und Bosé in **CRONACA;** ***Lucia Bosé und ihre De Chiricos in*** **LA SIGNORA SENZA CAMELIE;** ***Ferzetti und Vitti in*** **L'AVVENTURA**

sächlich zeigen die Einstellungen des Regisseurs wie die Bilder des Malers mit Vorliebe weite Plätze, auf denen die Zeit stillzustehen scheint, oder undurchdringliche Gebäude, in deren Fenster und Arkaden sich keine Spur von Leben zeigt. „Gibt es etwas Ausgrenzenderes", fragt Antonioni in einer seiner Geschichten, „als die Häuser, in denen die anderen wohnen, diese Statthalter der absoluten Gleichgültigkeit?"

Bis in den Bildaufbau hinein ähneln sich die Bilder: Eine Straßenflucht aus CRONACA DI UN AMORE findet sich in GEHEIMNIS UND SCHWERMUT EINER STRASSE wieder, und die Gebäude des aufgelassenen Dorfes, in dem Monica Vitti und Gabriele Ferzetti in L'AVVENTURA vorbeikommen, haben ihre Entsprechung in DIE FREUDEN DES DICHTERS. Und in LA SIGNORA SENZA CAMELIE gibt es einen noch deutlicheren Hinweis, weil Lucia Bosé zwei Drucke von De Chirico an der Wand hängen hat: DIE BEUNRUHIGENDEN MUSEN und HEKTOR UND ANDROMACHE. Wenn man diese Parallelen sieht, dann liegt die Vermutung nahe, daß die norditalienische Stadt am Po damals etwas besaß, was nicht nur dem Surrealisten de Chirico ins Auge fiel, sondern auch Antonionis Blick prägte: eine Topographie, die aus der Ordnung der Stadt ein Geheimnis macht, eine Melancholie, die die Zeit zum Erliegen bringt.

Traumhafte Geometrie

Über De Chiricos Städte „der Unruhe, der Stille und Unbeweglichkeit" schrieb René Crevel 1924: „Die gleiche Luft muß man in den Städten geatmet haben, deren Perfektion den Aschenregen verdiente, der sie unsterblich machte." Und Jean Baudrillard nimmt diesen Faden 1982 wieder auf, wenn er über Pompeii schreibt: „Alles in dieser Stadt ist metaphysisch, bis in ihre traumhafte Geometrie hinein, die sich nicht als räumliche, sondern als geistige Geometrie der Labyrinthe darstellt – diesseits der Zeit, die in der Mittagshitze noch stärker gefriert. Welch ein großartiges psychisches Erlebnis, die spürbare Präsenz der Ruinen, ihre Spannung, ihre Schatten(bildungen), ihre Alltäglichkeit."

In Pompeii ist jener Traum, die Zeit möge stehenbleiben, zum Denkmal erstarrt. Von Menschen befreit, scheint die Stadt ihr Eigenleben zu entfalten. Die Gebäude, die Plätze, die Straßen, werden so zum Sprechen gebracht, als könnte man das Geheimnis ihrer Präsenz dadurch besser entschlüsseln. Wie in einem Modell wird dort der Raum in seiner reinsten Form erfahrbar, weil er von der Zeit befreit ist. Und vor dem Hintergrund Pompeiis versteht man auch Antonionis Vorliebe für Modelle. Sei es als Kind, als er mit Vorliebe „Portale, Kapitelle, Grundrisse absurder Gebäude" und andere architektonische Formen gezeichnet und mit Pappe, Holz oder einem Meccano-Baukasten ganze Städte errichtet und sich für deren Bewohner Geschichten ausgedacht hat; oder als Regisseur, wenn er sich für städtische Utopien wie das EUR-Viertel in Rom, Bloomsbury in London oder die verlassene faschistische Siedlung der Cassa del Mezzogiorno bei Caltanisetta

des Raums. Giorgio de Chirico sagte: „Wer kann die beunruhigende Beziehung leugnen, die zwischen Perspektive und Metaphysik besteht?“

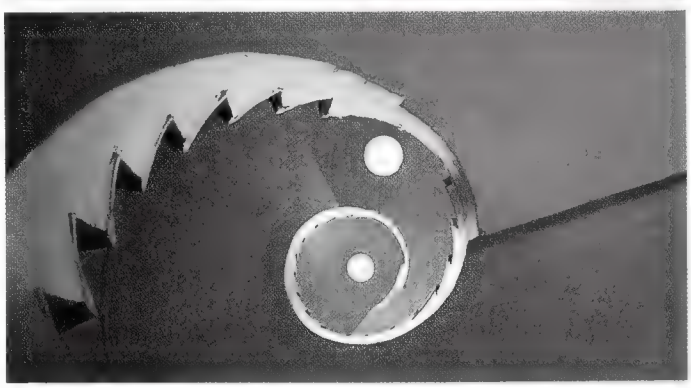
interessiert. Schon früh besaß er also jene topographische Phanatasie, die sich an den steinernen Formen berauscht und hinter jeder Fassade Geheimnisse vermutet. Seine städtebaulichen Phantasien sind das Mittel, den formlosen Gefühlen einen Platz zuzuweisen, ihnen Gehäuse zu errichten und eine Form zu verleihen.

Das ungehörige Schauspiel

Jene Leere, die um einen schwarzen Punkt herum Form annimmt, das ist das Grün des Londoner Parks, in dem ein Liebespaar gefangen ist, oder das Gelb der Wüste, in dem der Reporter sich verliert. Das ist die Wiese, wenn die Nacht zu Ende geht, oder das Meer, das die Insel Lisca Bianca einschließt. Und die entsprechende geometrische Form ist die Spirale der Wendeltreppe in IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA. Gegen den Strudel, der die Dinge hinabzieht, setzte Antonioni vor allem am Anfang seiner Karriere, in GENTE DEL PO, CRONACA, IL GRIDO oder TENTATO SUICIDO, immer wieder die gerade, ruhige Bewegung von Flüssen. Aber auch deren Oberfläche ist trügerisch, wie eine Geschichte ohne Titel zeigt, die die Strudel mit dem Blick hinter verschlossenen Fensterläden zusammenbringt: „Die Fenster der Häuser rechts werden gegen Mittag geöffnet. Mädchen erscheinen am Fenster und schauen heraus. Die auf der linken Seite bleiben geschlossen. Aber es bewegt sich etwas hinter den Stäben der Rolläden. Ich sehe mit einem Fernglas hin. Man könnte meinen, Augen, die spähen. Sie bleiben einen Augenblick und ziehen sich wieder zurück. Dann kommen sie wieder und verschwinden erneut. Als sei es ein ungehöriges Schauspiel, das schlammige Wasser voller Wirbel, die alles, was in ihre Nähe kommt, verschlingen....“

Erosion und Explosion

In ZABRISKIE POINT kann man sehen, wie der Raum implodiert; wie die ganze Weite der Wüste in einem schwarzen Loch verschwindet und als kinematographische Supernova explodiert. So wie in den Felsformationen von Zabriskie Point die unglaublich langsame Bewegung der Erosion zur Form geronnen ist, so findet in der unendlich verlangsamten Explosion am Ende die rasende Zerstörung der Zivilisation einen fürs Auge erkennbaren Ausdruck. Wenn zur Musik von Pink Floyd Kühlschrank, Bücherregal, Kleiderschrank und Fernseher in einem unwirklich submarinen Blau sich in ihre Bestandteile zerlegen, dann hat man nie den Eindruck gewaltsamer Zerstörung, sondern eher das Gefühl von Befreiung. Als entspräche das einem natürlichen Bedürfnis der Gegenstände, sich dem Gefängnis ihrer Form zu entwinden. Als würden sie nur darauf warten, sich endlich wieder zersetzen zu können. Aufzugehen in einem Materienebel, aus dem sie sich dann wieder zu neuen Formen zusammenfinden können. So wie sich die Bildpunkte in BLOW-UP in der Phantasie des Fotografen zu einer Geschichte fügen. Nirgends hat Antonioni die abstrakte Schönheit der Zeit deutlicher gemacht



Jenes Nichts, das um einen schwarzen Punkt herum Form annimmt: Das des Raums. Giorgio de Chirico sagte: „Wer kann die beunruhigende Beziehung leugnen, die zwischen Perspektive und Metaphysik besteht?“

END

WONDER

Daniela Silvero: Identifikation mit der Welt der Fossile

Lucia Bosé: In der Stadt der Illusionen

Monica Vitti: Die Zärtlichkeit der Versteinerung

Lucia Bosé: Eine Welt ohne Gefühle; darunter: Monica Vitti

als hier: „Sie ist nicht Ton: Wort, Geräusch, Musik. Sie ist nicht Bild: Landschaft, Haltung, Geste. Sondern ein nicht zerlegbares Ganzes, das sich in seiner eigenen Dauer erstreckt, die das Gebilde durchdringt und seine Substanz ausmacht."

Die abstrakte Welt der Fossile

Dazu gibt es eine Szene in L'ECLISSE, die allerdings dem Rohschnitt zum Opfer fiel. Nachdem man anfangs schon einmal gesehen hat, wie Monica Vitti zärtlich die Versteinerung eines Farns berührt hat, sieht man sie zusammen mit Rossana Rory später bei ihrem Veroneser Ausflug in der Fossilienabteilung des Naturkundemuseums von Verona. Besonders fasziniert sie der doppelte Abdruck eines Fisches, dessen Maul noch offen steht. Als ihr ein Mann die Versteinerung einer Alge zeigt, sagt sie: „Sieht aus wie ein abstraktes Bild. Eine abstrakte Welt, ohne Gefühle." Und der Mann antwortet: „Wer weiß. Vielleicht werden wir (lächelt), werden sie in fünfzig Millionen Jahren wissen, wie das einst war."
Und weiter: „Als Vittoria auf Anita zugeht, sieht sie sie eine seltsame Geste machen, als würden sie sich mit dem Handrücken die Augen trocknen, ganz schnell, um nicht gesehen zu werden. Vittoria bleibt stehen, diskret, und tut so, als betrachte sie eines der Fossile; in Wirklichkeit verfolgt sie Anita weiter aus den Augenwinkeln. Anita weint, kein Zweifel. Dann fängt sie sich wieder und kommt auf Vittoria zu, mit einem sanften und traurigen Lächeln. Auch Vittoria lächelt, weiß aber nicht, was sie sagen soll: Es gibt offenbar auch nichts zu sagen. Aber Anitas Weinen hat Vittoria getroffen. Sie nimmt ihre Hand, und die beiden betrachten die achtzig Millionen Jahre alten Fossile. Zwei dunkle Figuren, unbeweglich, im Halbdunkel des Saales." Eine wunderbare Szene, die auf Vittorias Flug nach Verona und ihren Aufenthalt auf der Terasse des Aeroclubs gefolgt wäre: Auf das luftige Gefühl der Freiheit die Ahnung eines steinernen Gefängnisses. Auf den Blick aus großer Höhe die Perspektive aus weiter Zukunft. Und vor allem wäre das ein schönes Bild gewesen für die erstarrte Zeit, Antonionis Version von Pompeii.

Der Stillstand der Gefühle

L'ECLISSE hieß der Film, aber die Sonnenfinsternis, die dieser Titel bezeichnet, kommt gar nicht vor. Und dennoch taugt sie durchaus zur Beschreibung des Zustands, in dem sich die Welt bei Antonioni befindet. Zumal er bei einer Sonnenfinsternis in Florenz einmal vermutet hat, daß währenddessen die Gefühle stillstehen. Das sei zwar mehr eine Empfindung als eine Idee, aber sie sei eine ganz gute Definition für den Film, den er gerade schneidet. Vor allem ist die Eklipse ein schönes Bild für Antonionis Vorgehensweise. Denn gerade wenn die Sonne selbst verdeckt wird, ist sie besser sichtbar als sonst. Weil nur dann die Flammen des Strahlenkranzes erkennbar sind. Das Problem, wie man die Sonne filmt, hat Antonioni dann später auch beim Schluß von IDENTIFICAZIONE beschäftigt. In Antonionis Filmen herrscht demnach eine ständige Sonnenfinsternis: Indem er jedoch die Peripherie zeigt, macht er das Zentrum in seinen Umrissen sichtbar. Die verdunkelte Sonnenscheibe steht für das Geheimnis der Welt, das dieses Werk umschreibt.

„Daß das Scheinwerferlicht eine Spur auf den Bäumen hinterläßt, wenn es sie abends anstrahlt, lernte ich einmal, als ich die Scheinwerfer meines Autos auf eine Eiche richtete, aus dem Wagen stieg und nachsehen ging. Die Rinde wimmelte von Ameisen, die in ihrer üblichen stupiden Emsigkeit hin und her liefen. Nur der von den Scheinwerfern angestrahlte Fleck war leer. Die Ameisen liefen um ihn herum, bis an seinen Rand, aber niemals in ihn hinein. Und sie mieden ihn auch noch, als das Licht, nachdem ich die Scheinwerfer ausgeschaltet hatte, für meine Augen verschwunden war. Für ihre offensichtlich nicht."

Verrückte an der Peripherie

In gewisser Weise sind also alle Helden bei Antonioni ver-rückt. Sie stehen nicht im Mittelpunkt des Geschehens, sondern sind an den Rand gerückt: Beobachter ihrer selbst, Außenstehende im eigenen Leben. Ob an der Börse, auf einer Party oder bei der Liebe. Die Peripherie ist demnach Antonionis Reich, der Ort, wo sein Kino und seine Figuren sich zuhause fühlen. Wie Jeanne Moreau, die in LA NOTTE aus der Klinik in die Mailänder Umgebung, nach Sesto San Giovanni, flieht, wo die Raketen in den Himmel steigen. Wie alle anderen, die mit Vorliebe jene Grenzbereiche aufsuchen, wo Ungewißheit herrscht, ob etwas noch Tag oder schon Nacht, noch Stadt oder schon Land, noch Chaos oder schon Ordnung, noch Liebe oder schon Leere ist. Es habe eine Zeit gegeben, hat Antonioni geschrieben, da sei er mit Vorliebe erst ins Bett gegangen, „wenn der Tag langsam aufzublenden begann". Und wie das Morgengrauen liebt er natürlich auch die Abenddäm-

merung: „In der Ebene kommt Ende September der Abend schnell. Wenn die Bogenlampen angehen, geht der Tag ganz plötzlich zuende. Kurz zuvor hatte der Sonnenuntergang ein magisches Licht über die Ziegelmauern verbreitet, es war der metaphysische Augenblick der Stadt. Um diese Zeit kamen die Frauen aus den Häusern." In den Städten der Po-Ebene, behautpet Antonioni in jener Passage, „waren die Frauen eine Kategorie der Realität". Tatsächlich machen sich die Frauen bei Antonioni weniger Illusionen über den Zustand der Welt. Sie brauchen keine Geschichten für ihre Identität.

Figuren ohne Geschichte

„In einem Dorf in der Nähe von Valdagno halte ich an, um in einem Cafe etwas zu trinken. Das Haus liegt an einem sehr windigen Platz. Wie fotogen der Wind ist. Ringsum sind noch andere Häuser, aber sie stehen isoliert; und der Wind dringt durch die Zwischenräume und hebt Staubwolken auf, die mich umgeben und nach oben steigen, über die Dächer, wo sie im Gegenlicht weißer werden. Von innen ist die Szene noch eindrucksvoller. Durch ein großes Fenster überblickt man fast den ganzen Platz, der im Hintergrund von einer Mauer abgeschlossen wird, die die Landschaft wagrecht teilt. Der Himmel über der Mauer ist von einem Blau, das der Staub verschossen erscheinen läßt. Mit dem Zerfallen der Staubwolken gewinnt es seine Intensität wie in einer Überblendung zurück.

Aber etwas ist merkwürdig. Auf der Suche nach dem richtigen Einstellungswinkel gehe ich durch den Raum, finde ihn aber nicht. Ich wäre sehr unsicher, wenn ich aufnehmen sollte, was ich sehe. Villeicht hängt diese Unsicherheit mit der Tatsache zusammen, daß ich keine Geschichte zu erzählen habe und die optische Phantasie sich so im Leerlauf bewegt.

Ich kehre an die Theke zurück, wo ein Mädchen mein Getränk hingestellt hat. Sie ist dunkel und hat helle, melancholische Augen... Sie setzt sich auf einen Schemel und lehnt den Arm an die Kaffeemaschine, den Kopf auf den Arm gestützt. Sie wirkt müde, schläfrig oder gleichgültig, oder in ernste Gedanken versenkt. Dabei

PROFESSIONE: REPORTER

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA

IL MISTERO DI OBERWALD

L'ECLISSE

BLOW-UP

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA

L'AVVENTURA *(oben)*, L'ECLISSE *(unten)*

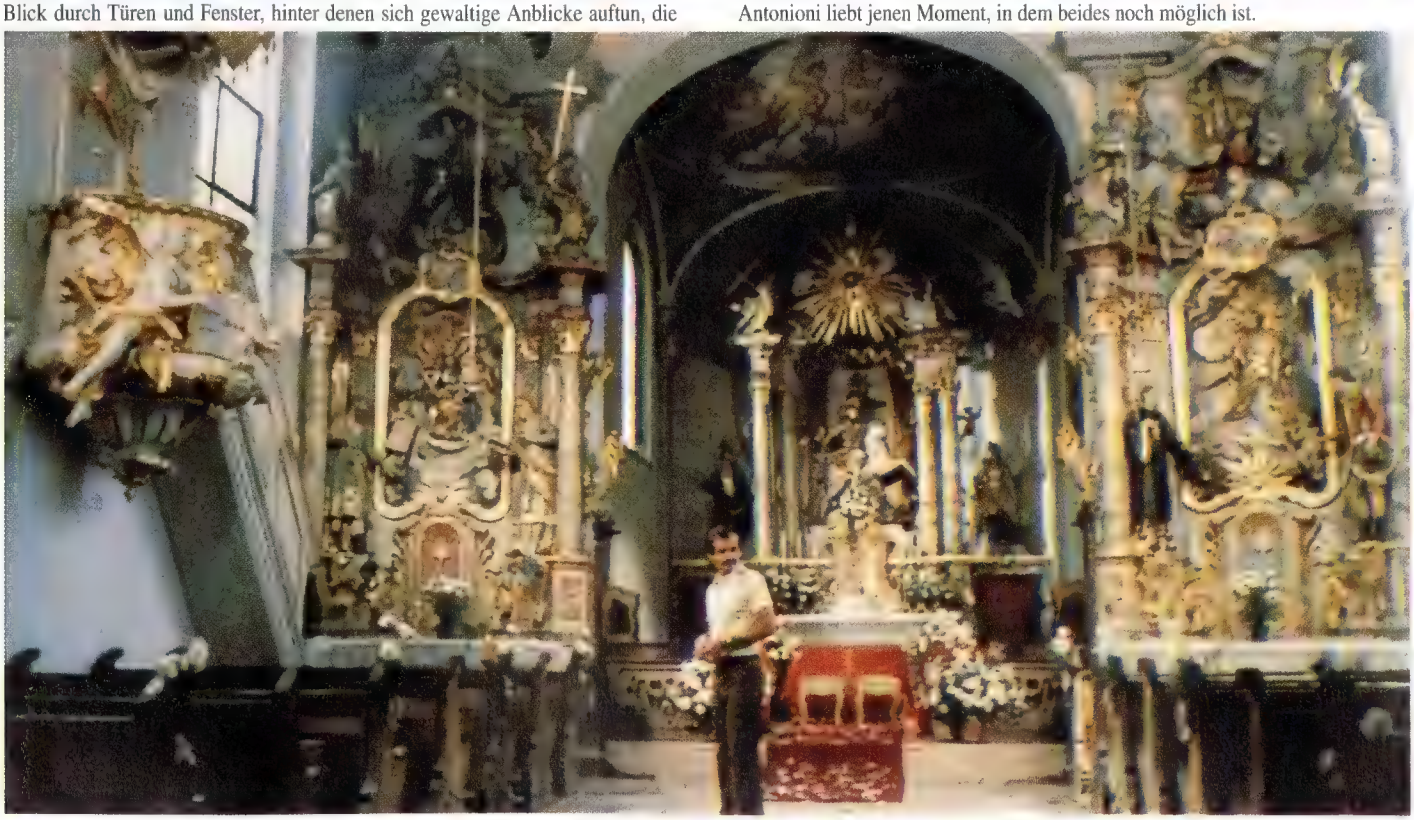
IDENTIFICAZIONE *(oben und unten)*

verweilt sie ohne Bewegung, und so bewegungslos wird sie zu einer Figur im Bild. Ich glaube, daß auch das eine Art sein kann, cinéma vérité zu machen: einer Person ihre eigene Geschichte zuzulegen, das heißt, die Geschichte, die mit ihrem Aussehen, ihrer Haltung, ihrem Gewicht, ihrem Volumen in einem Raum zusammenfällt.
Nach und nach gelange ich ans äußerste Ende der Theke und stehe hinter den Schultern des Mädchens, das sich jetzt im Vordergrund befindet. Hinten im Raum das Querfenster. Draußen der Wind, der Staub, der an die Scheibe schlägt und abgleitet, als wäre er flüssig. Von hier aus gesehen, über die Schulter des Mädchens, ist das Verhältnis von Außen und Innen das richtige; das Bild gewinnt Gewicht. Das Weiße draußen – eine fast irreale Wirklichkeit – und, das Mädchen eingeschlossen, die dunklen Flecken drinnen haben jetzt einen Sinn. Auch sie ist jetzt ein Objekt, eine Figur ohne Gesicht, ohne Geschichte. Die Einstellung ist so schön, daß sie zu ihrem Verständnis fast keines Zusatzes bedarf."

Alles ist in dieser Geschichte aus dem Jahr 1963 drin: Der Wind, das Licht, die Farben. Fenster, Mauern, Horizont. Einsamkeit und Leere, und wie sie sich materialisieren. Die Organisation des Raumes, und wie daraus ein Bild wird. Die Undurchdringlichkeit der Welt, und wie daraus ein Trost wird. Im Verhältnis von Innen und Außen liegt das Geheimnis all dieser Filme. Immer wieder geht der Blick durch Türen und Fenster, hinter denen sich gewaltige Anblicke auftun, die das Gleichgewicht herstellen: wie der pilzförmige EUR-Turm in L'ECLISSE oder die Gaskessel in DESERTO ROSSO. Und natürlich verharren die Helden mit Vorliebe auf der Türschwelle oder am Fenstersims, in jenem Grenzbereich, der am Rande zweier Welten liegt, zwischen Innen und Außen.

Sprungbretter der Imagination

Immer wieder zeugen seine Geschichten von der Scheu, sich festzulegen. Es sind stets nur Anfänge, in denen ein regloser Moment der Imagination als Sprungbrett genügt: „Ich habe mich stets gefragt, ob es richtig sei, den Geschichten immer ein Ende zu geben. Einmal in ihrem Flußbett eingeschlossen, läuft eine Geschichte Gefahr, darin zu versickern, wenn man nicht zuläßt, daß sich ihre Zeit nach außen hin verlängert, dorthin, wo wir, die Protagonisten aller Geschichten, leben. Wo nichts abgeschlossen ist." Immer wieder wird der Moment, in dem eine Situation zur Geschichte gerinnt, aufgeschoben und aufgehoben. So wie Antonioni umgekehrt seine Dokumentarfilme immer wieder dem Ablauf der Fakten entwunden und jene Schnittpunkte angepeilt hat, an denen die Wirklichkeit in die Fiktion übergeht. In N.U. – NETEZZA URBANA, einem Film über Römer Straßenkehrer, ist das ein Brief, den ein streitendes Ehepaar in den Rinnstein wirft und dessen Schnipseln die Kamera folgt. So fangen Geschichten an, so hören sie auf. Und Antonioni liebt jenen Moment, in dem beides noch möglich ist.



Die verzauberten Berge

Der Produktionsmanager Don Guest erinnert sich an ZABRISKIE POINT: „Er arbeitete wie ein Maler im Atelier. Er machte etwas, schaute es sich an, überlegte es sich anders und probierte eine andere Variante. Er suchte und wartete auf den Moment, in dem sich die Wahrheit einer Szene offenbart. Das Team aus Hollywood war wie eine Armee gedrillt und folglich überhaupt nicht darauf eingestellt, mit so viel Ungewißheit zu arbeiten."

Ende der Siebziger Jahre trat Antonioni dann tatsächlich als Maler in Erscheinung und veröffentlichte den Bilderzyklus MONTAGNE INCANTATE, auf dem Bergketten und Felsformationen von unglaublicher Zartheit zu sehen sind. Die ohnehin sehr sanft aquarellierten Bilder sollten auf Antonionis Wunsch nur in extremer Vergrößerung ausgestellt werden. Durch dieses Blow-up-Verfahren werden die Farben noch transparenter, die Schattierungen noch diffuser, die Formen noch ungefährer. Andererseits werden dadurch auch erst Formen erkennbar, die in der Totalen noch nicht sichtbar waren. In den Rißkanten des Papiers und den Spuren der Farbe entstehen durch die mikroskopische Vergrößerung Strukturen, in denen sich ganz neue Bilder finden. Dieses Nebeneinander von Detail und Totale prägt auch den Rhythmus seiner Filme: Baumrinde und Häuserfassade. Sand und Himmel. Geste und Geschichte.Diese Gleichzeitigkeit von verschiedenen Dimensionen, von ganz Großem und ganz Kleinem, zieht sich durch das ganze Werk. Die Welt splittert sich auf in viele Welten, die alle gleichzeitig ihre eigene Geschichte erzählen. Es ist nur eine Frage des Blickwinkels. Vielleicht ist Antonioni deshalb so von Flugzeugen fasziniert. Weil sie die doppelte Perspektive ermöglichen: ganz nah bei sich, ganz weit weg. Neue Zwischenzeile: Hände voller Regen. Und vielleicht schenkt er deshalb dem Spiel der Hände soviel Aufmerksamkeit. Weil sie in L'ECLISSE, IDENTIFICAZIONE, L'AVVENTURA oder OBERWALD ihre eigene, ganz andere Geschichte erzählen. Ohne daß diese leichter zu verstehen wäre als das, was darüber hinaus passiert. Oriella berichtet mir ein merkwürdiges Detail. Leonardo ist wie immer zu ihr gekommen, sofort nachdem er Emma verlassen hatte. Er findet sie kalt und abwesend. Ein Gespräch kommt nicht zustande. Es ist ein heller, regnerischer Tag. Als sie sich auf der Straße trennen, geben sie sich die Hand, das heißt, sie strecken die Hände aus, berühren sich aber

Identifikation einiger Frauenhände, die ihre eigene Geschichte erzählen: von Daniela Silvero (linke Reihe) und Christine Boisson (rechts oben) in **IDENTIFICAZIONE**; *von Monica Vitti in* **DESERTO ROSSO** *und in* **IL MISTERO DI OBERWALD** *(unten)*
Signifikanz einiger Farben, die ebenfalls ihre eigene Geschichte erzählen (Seite 45): grün und rot in **ZABRISKIE POINT** *(oben und unten); in* **IDENTIFICAZIONE** *(links oben); in* **CHUNG KUO CINA** *(links unten); und in* **IL MISTERO DI OBERWALD** *(rechts)*

nicht. Oriella sagt, sie habe nicht sein Gesicht gesehen, sondern diese beiden einzelnen Hände voller Regen.

Das Geheimnis der exzentrischen Formen

Die Scheu, sich festzulegen, den Dingen eine Form zu geben und den Gefühlen eine Richtung zu diktieren, bringt Antonioni dazu, sich jenen Formen zuzuwenden, die einem geheimen Plan zu folgen scheinen, aber ihr Geheimnis nicht preisgeben. All den überwältigenden urbanen und natürlichen Landschaften und Architekturen, in denen sich namenlose innere Spannungen abzubilden scheinen: das steinerne Meer und die Villa in ZABRISKIE POINT; die fließende Architektur Gaudís und der Münchner Barock in PROFESSIONE: REPORTER; die Weltraumantennen und Fabrikgebäude in IL DESERTO ROSSO; der Raffinerieturm und die Uferlandschaft in IL GRIDO; die Trabantenstadt EUR oder die Börse in L'ECLISSE. Und all die anderen exzentrischen Objekte, über die das Selbstverständnis stolpert: der Propeller in BLOW-UP, der Segelflieger in IL VINTI, der Roboter in IL DESERTO ROSSO, der Striptease-Kugelschreiber in L'ECLISSE, die Wucherung an dem Baum in IDENTIFICAZIONE. Ob Landschaften, Gebäude oder Gegenstände, stets scheinen sie mehr zu bedeuten als sie sind. Ohne daß man sagen könnte, was.

„Was ich erzählen will, ist einer jener Abende. Er ist mir in Erinnerung geblieben wie ein Film, die Art von Film, wie ich sie immer machen wollte und nie konnte, nicht ein Ablauf von Fakten, sondern von Momenten, die die geheimen Spannungen in diesen Fakten anzeigen, so wie die Blüten die eines Baumes vor Augen führen." In aller Bescheidenheit umschreibt Antonioni da auf wunderbare Weise die Schönheit seiner eigenen Bilder, die man sich tatsächlich vorstellen kann als zu Blüten zerstobene Spannungen. Darin liegt sein Genie: Bilder zu finden für jene Empfindungen, die keine andere Ursache haben als sich selbst.

Ein formloser Tintenfleck

In L'AVVENTURA gibt es eine sonderbare Szene, in der Gabriele Ferzetti mutwillig ein Tintenfaß umkippt, das auf dem Skizzenblock eines jungen Mannes steht, der sich gerade ein paar Schritte entfernt hat. Im Drehbuch heißt es, Sandro sei irritiert, weil ihn die beiden Architekturstudenten „in einem gewissen Sinne demütigen". Aber das Tintenfaß kippt er nur im Film um. Der Streit, der sich anbahnt, endet so plötzlich, wie er angefangen hat. Aber der sich ausbreitende schwarze Fleck auf der feinen Tuschzeichnung bleibt im Gedächtnis haften. Wie nichts sonst zeigt er den ständigen Kampf zwischen dem Formlosen und der Form.

So ist es immer in diesen Filmen. Etwas nimmt Form an. Oder verliert sie. Etwas tritt aus dem Nebel des Nichts. Oder verschwindet darin. Ein Gefühl. Eine Idee. Eine Affäre. Eine Figur. Ein Leben. So verwirklicht sich der Traum des kleinen Michelangelo, Schöpfer zu spielen in seinen Modellstädten.

Icarus revisited

Der Blick des Kindes, das über seine Bauklötze gebeugt ist, findet sich bei Antonioni immer wieder. Aus dem Flugzeug nach unten. Von einem Felsen auf die Wüste. Von einem Glockenturm auf eine Piazza. In seiner Geschichte Der Horizont der Ereignisse denkt der Erzähler über einen Stoff nach, während er im Flugzeug sitzt und durchs Fenster sieht, wie er sich langsam mit der Landschaft unten verbindet. Topographie ist bei ihm weniger Science als Fiction. Im letzten Bild dieses Werks geht es zwar der Sonne entgegen, aber gleichzeitig hat Antonioni auch erkannt: Wenn aber der Mensch über das, was er begreift, hinausgelangen sollte, was wäre dann der Sinn des Himmels? So beschränkt er sich auf eine kindliche Geste, die wiederholt von der Sehnsucht erzählt...

Ein anderer kindlicher Traum findet sich in einer Geste, die wiederholt von der Sehnsucht erzählt, der Unübersichtlichkeit der Welt zu entkommen und Überblick über das Leben zu bekommen. Da breiten seine Helden plötzlich die Arme aus, als wollten sie abheben in die Lüfte. Ein Reporter in einer Seilbahngondel über dem Hafen. Eine Frau auf einem Sprungbrett im Regen. Ein Radfahrer auf einer Straße in China. Ein Mädchen auf dem Rücksitz eines Autos. Ein Regisseur in einem Boot auf der Lagune. Und einen Moment lang gewährt ihnen die Kamera die Gnade der Schwerelosigkeit. Dann hat sie die Erde wieder. Aber es genügt, um sagen zu können, daß Antonioni uns lehrt, wie man mit beiden Beinen auf der Erde fliegen kann.

Identifikation heißt also: In Michelangelo Antonioni haben wir einen Mann gefunden, der uns unsere Geschichte erzählt.

BLOW UP: ***Ein Mord taucht auf…***

…doch die Leiche verschwindet.

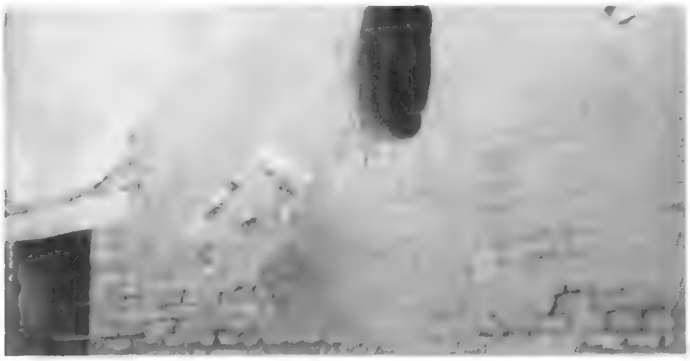
Kunst des Verschwindens

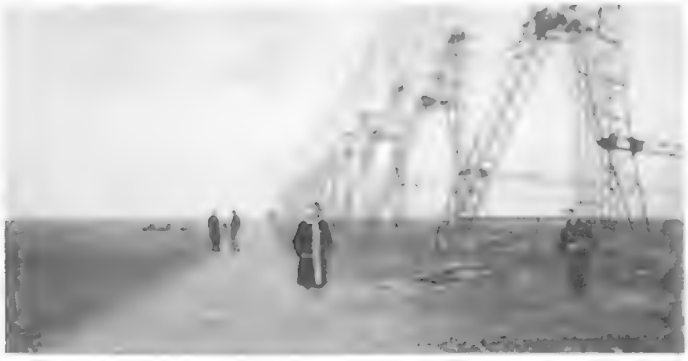
Michelangelo Antonionis Kino fällt aus der Mitte heraus ■ Von Rainer Gansera

MITTE-LEBEN-KRISE. M. sagt, daß man Antonioni erst ab 35 verstehen könne. Ich denke, er hat Recht. Die midlife-crisis als Voraussetzung des Verständnisses? So ungefähr. Die Krisen, die Antonioni zur Darstellung bringt, sind Krisen der Lebensmitte, aber nicht nur das, und man muß dieses Wort, damit es zutreffender wird, zumindest mit existentialistischen Bindestrichen versehen. Mitte-Leben-Krise. Die Krisen sind nicht nur psychologisch gesehen (Darstellung bestimmter Neurosen), auch nicht nur soziologisch (Darstellung von Leuten, die Zeit und Geld haben, ihre Neurosen zu pflegen). Antonionis Filme sind in der Darstellung, als Wahrnehmungsform selbst die Krise. Existenziell über das Nur-Psychologische oder Nur-Soziologische hinausgreifend, von äußerster ästhetischer Präzision.
Identifikation der Krise: Nicht-mehr-wissen-wo-es langgeht. Also geht es bei Antonioni immer um ein Verschwinden. Verschwinden der Menschen, der Ziele und Aufgaben, der Orte, des Sinns. In L'AVVENTURA verschwindet Anna, in IDENTIFICAZIONE verschwinden die Streitenden im Nebel, in DESERTO ROSSO verschwindet eine Fabrik in einer Wolke unter Hochdruck abgelassenen Wasserdampfs, in BLOW UP verschwindet eine Leiche. PROFESSIONE REPORTER begleitet einen Mann, der nur eines will: verschwinden. Ein Verschwinden in Fahrstuhlschächten, in spiraligen Treppenhäusern, in roten Wüsten, in steinigen Inseln. Die leere Mitte, ein schwarzes Loch des Verschwindens.

ALLES HOHL. Es wird also der Antonioni besser verstehen (was nicht heißt: ihn auch schon mögen), der solche Erfahrungs-und Wahrnehmungslagen bei sich selbst kennt. Das Erschrecken – etwas zu tun, das man eigentlich nicht will; die Verwirrung – etwas ausdrücklich zu wollen, das man dann doch nicht tut; das Befremden – wie von außen einem Geschehen zuzuschauen, in das man selbst verwickelt ist, aber von dem man nur mitbekommt, daß es geschieht. Denkt man an Büchners Lenz oder an seinen Woyzeck, der auf den Erdboden stampft und sagt: „Hörst du? Alles hohl da unten", wird klar, daß man auch schon mit 23 Jahren reif sein kann für eine Krise, in der einem der Boden unter den Füssen weggezogen wird und das ganze Universum hohl klingt. Wo Büchner dem Abgründigen oft einen Akzent grotesker Theatralik gibt, ist bei Antonioni elegantes, kaltes Spiel. Das brachte Antonioni den Vorwurf des Ästhetizismus ein, aber es ist gerade dieses Spiel ein authentisches Moment in der Darstellung heutiger Weltwahrnehmung. Es durchgreift die Filme noch in den „ernstesten" Augenblicken und reicht als ausdrückliches Motiv von der Modenschau in CRONACA über jede Menge Parties bis zum Tennisspiel in BLOW UP.

BELEGTES BROT. Monica Vitti zu Beginn von DESERTO ROSSO. In einem plötzlichen Anfall von Heißhunger bedrängt sie einen Passanten, ihr ein belegtes Brot zu verkaufen, in das dieser schon gebissen hat. Sie geht mit dem Brot beiseite,





Reisen an den Rand der Welt, ins seltsame Universum von Michelangelo Antonioni: eine Frau im Nebel (IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA), *ein Blatt im Wind* (DESERTO ROSSO), *ein Mann und sein toter Doppelgänger* (PROFESSIONE: REPORTER), *Chinesen auf dem Zentral-Platz im Reich der Mitte und die mysteriösen Landschaften in* DESERTO ROSSO

Ann Todd in „Madeleine", Regie: David Lean

1 Dienstag 23.00 Uhr

Suzuki Seijun
Lied der Gewalt
(Kenka erejii, Japan 1966)
Wüste Jugendgeschichte:
Pädagogik im Klassenzimmer,
Gewalt in der Politik,
Sexualität im Christentum.

3 Donnerstag 21.15 Uhr

Suzuki Seijun
Geschichte einer Prostituierten
(Shunpuden, Japan 1965)
Wildes Kriegsmelodram:
besessener Nationalist und willige
Liebesdienerin. Anschl. **Filmtip:**
Woody Allen, „Manhattan Murder Mystery" (hm).

5 Samstag 23.55 Uhr

EXPERIMENTE
Karlheinz Stier
Metamorphose
(Bundesrepublik Deutschland 1986)
Ein Maler und sein filmischer Biograph.
Das Portrait Klaus Heinrich Kellers,
eines Surrealisten aus Pirmasens.

6 Sonntag 15.30 Uhr

Jana Semschová
Die feine Kunst der Selbstverteidigung
(Jemné umění obrany, CSSR 1987)
Ein Mädchen wehrt sich, handgreiflich.
20.15 Uhr: **Dick Tracy** (USA 1990)
Regisseur und Hauptdarsteller:
Supercomicstar Warren Beatty.

7 Montag 23.00 Uhr

Hanno Brühl
Metro Paris
(Deutschland 1993)
365 Stationen, 200 Kilometer, ein Mythos.
23.45 Uhr: Andrzej Fidyk, **Die Parade**
(Defilada, Polen/Korea 1988/89)
Der Personenkult um Kim Il Sung.

8 Dienstag 23.00 Uhr

René Clair
Es lebe die Freiheit
(A nous la Liberté, Frankreich 1931)
Sträflingsarbeit im Gefängnis oder
Fließbandarbeit in der Fabrik:
zwei fröhliche Gauner finden den
radikalen Ausweg aus aller Mechanisierung.

9 Mittwoch 23.00 Uhr

Gregory Nava
El Norte
(El Norte, USA 1983)
Von Guatemala nach California:
der Aufbruch ins Gelobte Land.
Aber im Reich der unbegrenzten
Möglichkeiten warten neue Prüfungen.

13 Sonntag 15.30 Uhr

Henry C. Potter
In der Hölle ist der Teufel los
(Hellzapoppin, USA 1941)
Schwindelerregende Gag-Jagd
eines Komiker-Duos, dessen Arbeit
an einem Musical in der ständigen
lustvollen Zertrümmerung besteht.

14 Montag 21.55 Uhr

Billy Wilder
Avanti, Avanti!
(Avanti!, USA 1972)
Ein Amerikaner in Europas Sündenbabel.
Jack Lemmon hat in Italien ein ernstes
Geschäft vor und wird von einer schönen
Britin auf einen anderen Weg geführt.

17 Donnerstag 21.15 Uhr

Suzuki Seijun
Jagd auf die Bestie
(Yaju no seishun, Japan 1963)
Grelles Yakuza-Drama:
zwei Leichen in einem Hotel,
die gewaltgeladene Mördersuche,
ein unerwarteter Täter.

20 Sonntag 15.30 Uhr

Mel Smith
Das lange Elend
(The Tall Guy, England 1989)
Jeff Goldblum, als Chaostheoretiker
bei den Dinos zu Ansehen gekommen,
bewährt sich hier in praktischen Übungen,
die ihm die Liebe und das Leben stellen.

21 Montag 23.00 Uhr

Mark Rappaport
Rock Hudson's Home Movies (USA 1992)
Wie ein Sexsymbol seine wahre
Sexualität verbirgt und zeigt.
24.00 Uhr: Harun Farocki, **Ein Bild** (1983)
Wie ein Sexsymbol hergestellt wird:
vier Tage im „Playboy"-Photostudio.

22 Dienstag 23.00 Uhr

Suzuki Seijun
Beruf Mörder
(Koroshi no rakuin, Japan 1967)
Extravaganter Gangsterfilm:
Held und Handlung widersprechen allen
Regeln. Mit diesem Film zerstörte der
Regisseur das Genre und seine Karriere.

24 Donnerstag 22.00 Uhr

Karel Smyczek
Warum?
(Proč?, CSSR 1987)
Borussenfront, Schalke-Fans, Herthafrösche,
alle Bundesliga-Rabauken sind reine
Unschuldslämmer, verglichen mit
Sparta Prags wüsten Anhängern.

27 Sonntag 15.30 Uhr

Anthony Mann
Fluch des Blutes
(Devil's Doorway, USA 1950)
Robert Taylor als Indianer Lance Poole:
im Bürgerkrieg zeichnet man seine
Tapferkeit aus; auf seiner friedlichen
Farm verwehrt man ihm die Bürgerrechte.

27 Sonntag 20.15 Uhr

Woody Allen
Verbrechen und andere Kleinigkeiten
(Crimes and Misdemeanors, USA 1989)
Religiöse Reflexionen, bittere Pointen,
komische Liebeswirren, präzise Gags:
Woody Allen macht ernst und die
schönsten Witze über unsere traurige Existenz.

1 Dienstag 23.00 Uhr

Michelangelo Antonioni
Kinder unserer Zeit
(I Vinti/Les Vaincus, Italien/Frankr. 1952)
Drei Verbrechen Jugendlicher,
drei jugendliche Verbrecher
und ihre falschen Gefühle
vor und nach der Tat.

3 Donnerstag 21.15 Uhr

Monte Hellman
Asphaltrennen
(Two-Lane Blacktop, USA 1971)
Fahren als Selbstzweck,
Bewegung als Ziel
quer durch die USA im Pontiac GTO
und im getuneten Chevrolet.

7 Montag 23.00 Uhr

Andrzej Piekutowski
Bergleute 1988
(Górnicy '88, Polen 1989)
Chronik eines zermürbenden Streiks:
die Eingeschlossenen einer Kohlengrube,
Hunger, Müdigkeit, Mut und Angst,
Verhandlungen und Drohungen von außen.

9 Mittwoch 22.45 Uhr

Jeanne Labrune
Sprachlos
(Sans un Cri, Frankreich 1991)
Eine Frau, ein Mann, eine Ehe.
Ein Kind, ein Hund, eine Familie.
Keine Kommunikation, und es wächst
nicht zusammen, was zusammengehört.

10 Donnerstag 21.15 Uhr

Giuseppe Colizzi
Hügel der Stiefel
(La Collina degli stivali, Italien 1968)
Italowestern als Lehrstück über die
Machtverhältnisse einer Goldgräberstadt.
Anschl. **Filmtip:** Eric Rohmer, „L'Arbre,
le maire et la médiathèque" (Gansera).

15 Dienstag 23.00 Uhr

Marcel Carné
Die Marie vom Hafen
(La Marie du port, Frankreich 1949)
Jean Gabin und Nicole Courcel
in einem Arrangement von Geschäften
und Gefühlen und der Leidenschaft,
sich einer Herrin auszuliefern.

17 Donnerstag 22.00 Uhr

Craig Richardson
Leben am seidenen Faden
(By a Thread, USA 1990)
Ein Filmemacher hilft seinem kranken Neffen
und gerät selbst in eine schizophrene Lage:
er findet die Mordwaffe eines Mafiabosses
und plant das perfekte Verbrechen.

21 Montag 23.00 Uhr

Harry Rag
TRANS TPAHC
Reise mit der TRANSsibirischen Eisenbahn
Was geschieht mit der Wahrnehmung,
wenn man im Zug sitzt, 10 Tage lang,
über 900 km, von Moskau bis
Wladiwostok, im September 1991?

22 Dienstag 23.00 Uhr

Roberto Rossellini
Paisà
(Paisà, Italien 1946)
Sechs Episoden vom Ende des
Zweiten Weltkriegs in Italien:
Sizilien, Neapel, Rom,
Florenz, Romagna, Po-Ebene.

24 Donnerstag 21.15 Uhr

Norman Foster
Bis zur letzten Stunde
(Kiss the Blood off My Hands, USA 1948)
Der jähzornige Seemann Burt Lancaster
kämpft sich durch Gewalt und Leiden,
die sanfte Krankenschwester Joan Fontaine
verheißt Hilfe und Erlösung.

28 Montag 23.00 Uhr

Jürgen Böttcher
Verwandlungen
(DDR 1985)
Variationen auf Kunstpostkarten aus dem
Untergrund eines verschwundenen Staates:
„Potters Stier", „Venus nach Giorgone",
„Frau am Clavichord".

29 Dienstag 23.00 Uhr

Léos Carax
Die Nacht ist jung
(Mauvais Sang, Frankreich 1986)
Krimi, Liebesgeschichte, science fiction.
Ein flinkfingriger Junge zwischen
Gangstern, Frauen, Viren. Mit Denis
Lavant, Juliette Binoche, Michel Piccoli

31 Donnerstag 21.15 Uhr

Robert Enrico
Die Abenteurer
(Les Aventuriers, Frankr./Italien 1966)
Lino Ventura, Alain Delon, Joanna Shimkus
auf Schatzsuche in Afrika.
„Jeder, der das Außergewöhnliche sucht,
das Abenteuer, muß dem Tod begegnen.

Weitere Filme an jedem Sonntag, um 15.30 und um 21.15 Uhr:

6. 3 **Das Duell** (Sergiu Nicolaescu, Rumänien 1981)
Station (Yasuo Furuhata, Japan 1981)
13. 3. **Die Unsterblichen** (Sergiu Nicolaescu, Rumänien 1974)
Airport (George Seaton, USA 1970)
20. 3. **Unbesiegt** (Ray Nazarro, USA 1955)
Eldorado (Géza Bereményi, Ungarn 1988)
27. 3 **Zoning** (Ulrich Krenkler, Bundesrepublik Deutschland 1986)
Madeleine (David Lean, England 1950)

Experimente am Mittwoch, 2.3., um 22.45 Uhr:

Zeit der Finsternis (Fred Kelemen, Deutschland 1993)

Und die FILMNACHT am Sonntag, 27.3., 1.15 Uhr–6.20 Uhr

von François Truffaut
mit Antoine Doinel Jean-Pierre Léaud:
Sie küßten und sie schlugen ihn (1958)
Antoine und Colette (1961/62)
Geraubte Küsse (1968)
Tisch und Bett (1970)

Dieses Plakat können Sie beim WDR bestellen.
Bitte schreiben Sie an den WDR,
Filmredaktion, Postfach, 50600 Köln

FEBRUAR/MÄRZ 1994

WDR

Film in West 3

hinter ein Gebüsch. Nach wenigen Bissen ist ihr Heißhunger verflogen. Jeanne Moreau geht durch die Straßen, in LA NOTTE, anscheinend ziellos, ihre Hand, die an einer Mauer entlanggleitet. Ein Zebra-Streifen als Parcours eines Kuß-Spiels (Monica Vitti, Alain Delon in L'ECLISSE). Das sind Bilder, die sich tief einprägen, einritzen ins Gedächtnis. Hat man sie zuerst als Jugendlicher gesehen, mochten sie sehr fremd, eisblumenartig, zugleich faszinierend, kalt und sogar bedrohlich erschienen sein. Jetzt, nach vielen Jahren, sind sie wieder ganz lebendig, beinahe vertraut. Das Paradox, von solchen Bildern als „vertrauten" zu sprechen, die von der Unmöglichkeit des Vertrautseins, vom Zerbrechen jeglichen Vertrauens sprechen.

WINDSTOSS. 1964, Rivette und Godard sind Antonioni-Enthusiasten. Rivette als Redakteur der Cahiers du Cinema bereitet einen Kurswechsel vor: die Zeitschrift soll sich weit dem modernen Kino öffnen. Der Wechsel wird auch in einem veränderten Erscheinungsbild sichtbar. Aus den „gelben" Cahiers werden die „roten" Cahiers. Die letzte Nummer der „Gelben" (Oktober 64) und die erste Nummer der „Roten" haben auf der Titelseite ein Foto (nicht das gleiche) aus DESERTO ROSSO. Aber es gibt einen, der die Öffnung der Cahiers zum modernen Kino hin wohl mitträgt, aber gegenüber Antonioni immer seine Vorbehalte hat: Truffaut.

Ausführlich dargestellt hat Truffaut diese Vorbehalte -soviel ich weiß- nicht. So mag ich vermuten: Rivette und Godard nahmen Antonioni vor allem als ästhetischen Neuerer, Abenteurer wahr, Truffaut vor allem existentiell. Und da ging ihm Antonioni zu nah. Truffaut wußte zu genau, wovon Antonioni spricht. Das lassen seine Filme ahnen, das zeigt sich unmittelbar in einem Brief. Truffaut hatte erfahren, daß J.L.Bory unter „nervöser Depression" litt und schrieb an ihn (Brief vom 1.Sept.78):

„Diese Risse, die wie Tode sind, die Empfindung in ein schwarzes Lochs zu stürzen, des ich-existiere-nicht-mehr, diese Unwirklichkeit der auf der Straße begegnenden Gesichter, all das kenne ich und dazu die Gewißheit, daß man niemandem verständlich machen kann, was in einem vorgeht..."

In LA FEMME D'A COTE leidet Mathilde (Fanny Ardant) unter einer „nervösen Depression". Sie liegt in der psychiatrischen Klinik und sagt: „All die Menschen auf der Straße, was machen sie?, wohin gehen sie?" Die Wahrnehmungsweise von Mathilde in diesem Zustand auch darzustellen, das wäre der Versuch Antonionis. Truffaut brauchte, um sich selbst aus der Sogkraft des „schwarzen Lochs" zu befreien, für seine Filme Geschichten, „die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben". Truffaut wollte, daß ein Film dahinfährt „wie ein Zug durch die Nacht". Antonioni hingegen filmt (DESERTO ROSSO) den Fetzen Zeitungspapier, den der Windstoß hochwirbelt.

GERADLINIG. Der Zug weiß, wo es langgeht. Auch wenn der Zielbahnhof die Katastrophe ist. Den tödlichen Schluß von JULES ET JIM, auch den von FEMME D'A COTE betrachtete Truffaut als happy end. Bei Antonioni geht es nie richtig los und nie richtig zu Ende. Ein Auftauchen und Verschwinden wie von Menschen im Nebel. Und die Geradlinigkeit des Auf-etwas-aus-sein zerfasert immer recht bald, löst sich auf in Verschlingungen, Ellipsen, Spiralen...

Es gibt bei Antonioni immer auch Figuren, die ihrer Bestimmung nach geradlinig vorwärtsgehen wie auf einem Gleis: Ingenieure, Detektive, Reporter, aber schnell werden sie verwirrt, sind sie neben der Spur, treten sie auf der Stelle, drehen sie sich um sich selbst. Die Fakten, hinter denen sie her sind, sind Phantasmagorien der Angst, auch wenn sie greifbar sind, und vermischen sich ununterscheidbar mit den Bildern des Begehrens und des Wünschens, die pure Illusionen sind, und dennoch sehr wirklich in der Bestimmung des Handelns.

DAS ENDE DER ANFANG. Truffaut betrachtet das Verlassensein aus der Perspektive des Waisenkindes (des ausgesetzten Kindes, das irgendwo hineinwill), Antonioni aus der Perspektive des verlassenen Liebhabers (der nicht mehr weiß wohin, nur weg). Viele Filme Antonionis beginnen mit einem endgültigen Riß, einer Trennung. Das Ende einer Geschichte als Anfang des Films. Der Ventilator in der erbarmungslosen Stille der Trennungsszene zu Beginn von L'ECLISSE. Selbst Antonionis China-Film, die Dokumentation CHUNG KUO CINA, hat wie selbstverständlich diese Struktur. Er beginnt auf dem T'ien-an-men (Platz des himmlischen Friedens). Dieser Platz ist der Zentral-Platz der Haupt-Stadt Chinas, welches das Reich der Mitte ist. Von hier ausgehend bewegt sich der Film in die Peripherie, verästelt sich. Wie eine seiner Figuren fällt hier Antonioni (der Reporter) aus der Mitte heraus, er verläßt das Zentrum, verschwindet von den Hauptstraßen. Strukturell ist das wie der Gang von Jeanne Moreau in LA NOTTE, der sie an den Stadtrand hinausführt.

Aber gerade bei der China-Reise Antonionis fällt etwas auf, das auch seine anderen Filme durchzieht, daß nämlich der „Verlust der Mitte" einen Aspekt der Befreiung hat. Da ist die Lust, immer noch eine Straße weiterzugehen, abzubiegen in eine noch abgelegenere Seitengasse, hinter der nächsten Biegung einem noch leereren Bild zu begegnen.

IM BETT. Die fahrigen, fuchtelnden Gesten Monica Vittis bei der Bett-Szene in DESERTO ROSSO. Eine Verstörung, die daraus entsteht, daß sie zugleich zwei Dinge will, die nicht zugleich möglich sind. Sie will in den Armen des Mannes geborgen sein, wie ein Kind in den Armen der Mutter, und sie will zugleich die Umarmung der Liebe. Das Ausstrecken der Arme und zugleich das Sich-einkapseln.

In IDENTIFICAZIONE entzieht sich die Frau – wie der Mann feststellt – sogar noch im Körper-an-Körper der Liebe. Die Gesten dieser Frau sind aber weniger als

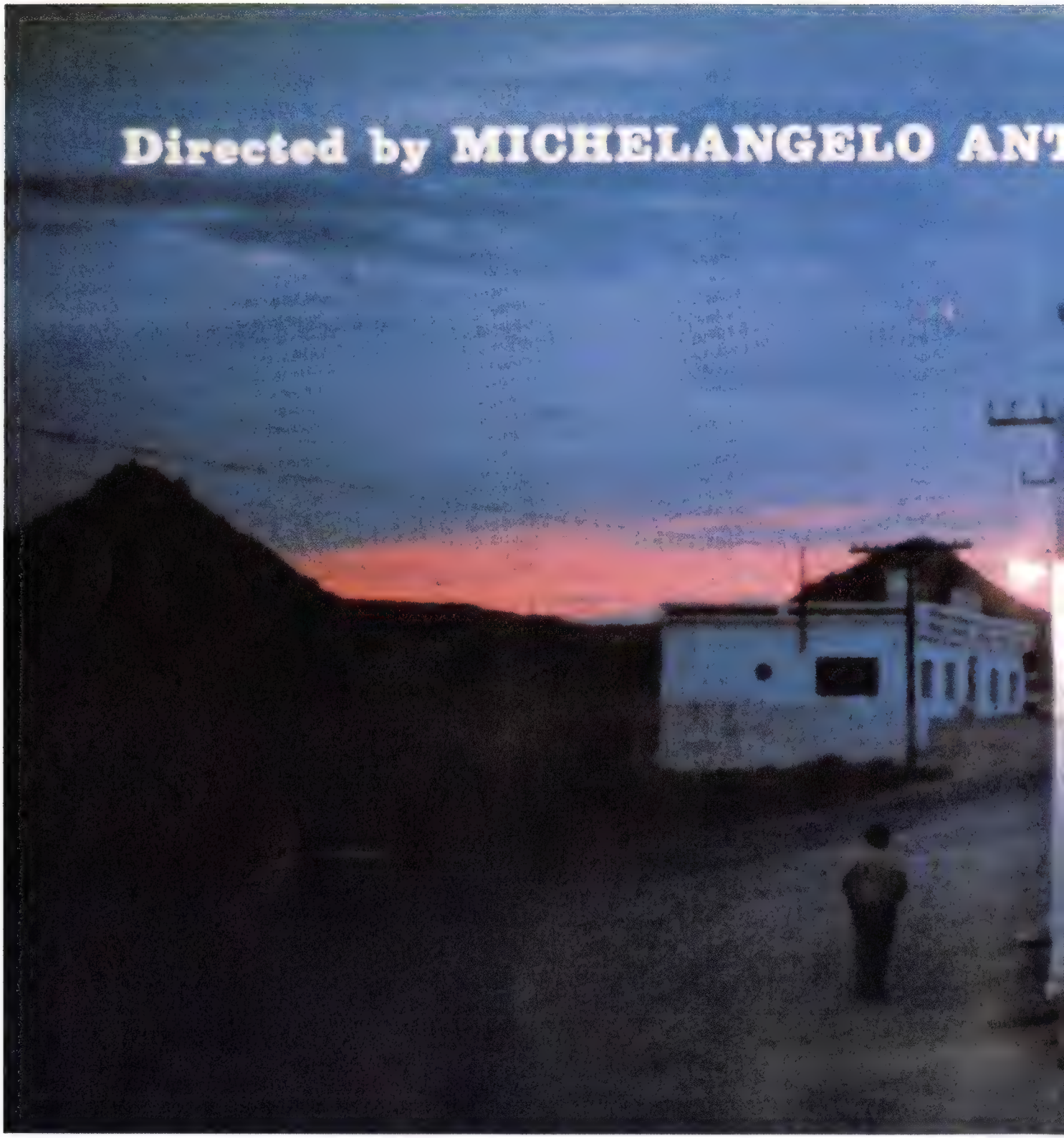
Spiegelbilder – sich selbst finden: Thomas Milian und (unten) Daniela Silverio in **IDENTIFICAZIONE***; links: Monica Vitti in* **LA NOTTE.**

bei Monica Vitti psychologisch identifizierbar als neurotisch. Sie sind objektiver, strukturell narzißtisch. Eine beinahe selbstverständliche, „normale" Form der Selbstbezogenheit. Sich im Bett herumwälzend, betrachtet sie sich im Spiegel.

ES GESCHIEHT. Gemeinsamkeit des Getriebenseins. Eine kleine Szene aus CRONACA. Vier Leute, die in ein Cafe, kurz an die Theke kommen. Ein paar Bemerkungen gehen hin und her, schon sind sie wieder verschwunden. Immer wieder habe ich mir diese Szene angeschaut, um (was unmöglich ist) hinter ihr Geheimnis zu kommen. Die Szene ist getragen von einem Schweben, einer Hochstimmung, einem Es-läuft-alles-prima, das durch alle vier Figuren hindurchgeht, in ihnen eine je eigene Brechung erhält und zugleich außerhalb der Personen, um sie herum als das Es des es geschieht vorhanden ist. Jeder der Vier verfolgt sein trauriges Projekt und doch gibt es die Gemeinsamkeit dieser Stimmung, die sie miteinander verbindet ohne daß sie einander verbunden sind.
Entsprechende Szenen sind die berühmteren des Bankkrachs in L'ECLISSE und der der angedeuteten Orgie in der Bootshütte von DESERTO ROSSO.

PHANTASIE. Liebe ist die Gemeinsamkeit der Welterfindung. So beschreibt es Antonioni einmal in einer Erzählung, daß Liebe die Kraft der Phantasie wäre, gemeinsam jede Geste, jede Farbe, jeden Ziegelstein zu erfinden. Die Sehnsucht danach kann man im Hintergrund seiner Filme mitlesen. Eine Kraft der Phantasie, die über das Phantasmagorische (der Angst) und das Illusionäre (des bloßen Wunsches) hinauskäme.

WIRKLICHKEIT: Bizarre Metallgerüste (in DESERTO ROSSO). Monica Vitti wechselt ein paar Worte mit Arbeitern, die im Gestänge herumturnen. Sie kommt auf die Kamera zu, hinter ihr eine ganze Reihe dieser Konstruktionen. Keine Phantasiegebilde, sondern Teile eines Forschungsprojekts, mit dem Signale aus dem All empfangen werden sollen. Ein phantastisches Projekt: Hineinzuhören in den Weltraum und die Menschen verstehen noch nicht mal die Worte, die sie einander zurufen. Niemand hört der Frau wirklich zu und sie ist sich gewiß, „daß sie niemandem verständlich machen kann, was in ihr vorgeht".
Die Filme Antonionis gibt es wirklich.



Verführerische

Unschärfe

Von
Brigitte Desalm

Pauline Kael im **New Yorker**: *"***ZABRISKIE POINT** *is a rather pathetic mess. Death Valley is the perfect Antonioni location, because his infatuation with desolation has become his defining characteristic. He wore out his material in his Italian films, and he has not renewed himself; instead, he has gone to new places to reproduce the same material. (...) ZABRISKIE POINT is disaster, but as one might guess, Antonioni does not make an ordinary sort of disaster. This is a huge, jerry-built, crumbling ruin of a movie. (...) It's a dumb movie, unconsciously snobbish, as if America should be destroyed because of its vulgarity. We're embarrassed for Antonioni not because he insults our intelligence. For a man who has so little insight into America and so little rapport with Americans to make a film of social criticism is an almost incredible* **gaffe**."

Es war das letzte Jahr vor Antonionis Erkrankung, 1984, als er die Jury der Biennale leitete: Der Sonntag der Regatta storica in Venedig während des Filmfestivals. Ein Palazzo mit Aussicht auf das Spektakel. Die Gesellschaft überwiegend italienisch, erlesen, sparsam auf offene Terrassen und ein paar Salons verteilt, sie hätte aus einem seiner Filme sein können. Ein kleiner Aufruhr, Stimmengewirr, und plötzlich ist klar, worauf alle warteten, ohne es zu wissen: Antonioni ist gekommen. Wie ein zerstreuter Hofstaat die langerwartete Ankunft der Majestät feiert, bildet sich sofort um ihn eine Menschentraube. Eine Szene der Respektsbezeugung, ganz selbstverständlich, eindrucksvoll. Neben mir reden die beiden Kritikerpäpste aus Frankreich plötzlich ohne alle Ironie und Herablassung. Nachdenken über das Gefühl des Ausgeschlossenseins. Zu wissen, daß dort, wo man herkommt, Antonioni aus totem Seminarmaterial besteht. Vernutzt seit gut zwanzig Jahren und das Ende nicht abzusehen, ein originärer Beitrag nie dabei herausgekommen. Nur eine klebrige Soße repetitiver Deutungen. Eine kulturell abgestützte dräuende Metaebene, die ja auch etwas mit den Filmen selbst zu tun hat, trübt den Blick. Die Angst, keinen spontanen Zugang mehr zu den Bildern zu finden, die weder bei Godard noch bei Kubrick da ist, wird zum Symptom der Rezeption.

Antonioni 1966: „Mein Beitrag zur Bildung einer neuen filmischen Sprache muß von den Kritikern entdeckt werden. Und nicht von den heutigen Kritikern, sondern von den Kritikern von morgen, wenn der Film als eine Kunstform fortdauert, und wenn meine Filme der Abnutzung durch die Zeit widerstehen." Morgen - war das schon gestern, oder ist das heute?

„Wenn alles gesagt worden ist", so beginnt Antonionis rätselhafteste Selbstdefinition, „geschieht das, was danach kommt". Wo also beginnen, wenn alles gesagt worden ist, alles vermessen und gedeutet, wenn dieser Archipel Antonioni exquisit und hermetisch abgedichtet dazuliegen scheint: nature morte unter dem Glassturz, kanonisierte Kinomoderne? Der Blick auf die Filme verstellt von Interpretationsschutt. Die mit zu vielen Worten beschwerten Bilder nur noch Träger ihrer Bedeutung, unter deren Gewicht sich der Fluß der Erzählung zu stauen scheint.

„Wenn du dich genügend anstrengst, kannst du ihn womöglich noch einmal erfinden." (PROFESSIONE: REPORTER)

Vorsatz: unschuldige Plätze finden, auf denen sich der Blick festmachen kann; versuchen, ohne Begriffe auszukommen wie Nebel, Architektur, Leere, Oberfläche, opake Oberfläche, Evidenz. Vorsatz II: „keine Delirien, keine intellektuellen Extravaganzen; den Dingen ins Gesicht sehen, sie nicht aus umgekehrter, noch aus schräger Perspektive angehen." (Antonioni). Abwechslungshalber einmal vordergründige Annäherungsweisen ausprobieren.

Geschlechterspezifisch: lauter Sackgassen. Die wechselseitige Zurückweisung und Frustration bezeichnet die Mann-Frau-Beziehung, bindungsloser Sex ist vorteilhafter. Die Abwesenheit von Eifersucht tritt eindrucksvoller zu Tage als einige wenige traditionelle Eifersuchtsszenen. Einen „gemischten Puritaner" hat Antonioni im Gespräch mit Moravia die Figur des Fotografen Thomas in BLOW UP genannt, er lehne die Sexualität ab, „nicht indem er sie verdrängt, sondern indem er ihr freien Lauf läßt, ohne ihr aber Bedeutung zuzumessen". Die sexistische Kinderhorde in ZABRISKIE POINT und die mordlustigen Ungeheuer im Buch zu *Technicamente dolce* sind die einzigen regelrecht mit Abscheu gezeichneten Figuren.

Biographisch: der weltmännische Snob, der Antonioni auch war, ist von der Gemeinde verdrängt worden zugunsten des melancholischen Pavese-Zwillings aus Ferrara. Aber man sehe sich nur das Bild einer Nachrichtenagentur von 1970 an, sein maliziöses Lächeln, den beschwingten Schritt. Seit dem Kassenerfolg von BLOW UP, der ihm bei MGM carte blanche für drei Filme eingetragen hatte, ist er ein Medienstar, liiert mit der schönen Monica Vitti, und er verhält sich ziemlich sixtymäßig. Das Foto zeigt ihn nach dem Verlassen eines englischen Gerichts. Er war wegen Marihuana-Besitz bei der Landung in Heathrow festgesetzt und dann zu 240 Dollar Geldstrafe verdonnert worden.
Historisch (das obligatorische Barthes-Zitat): „Lieber Antonioni" (... wer ist schon so wie er vom großen Barthes geehrt worden!) „jeder Ihrer Filme war auf Ihrer Ebene ein historisches Experiment, d.h. das Verlassen eines alten Problems und die Formulierung einer neuen Frage; das bedeutet, daß sie die Geschichte dieser letzten 30 Jahre *mit Feingefühl* erlebt und behandelt haben, ... als eine Substanz, deren Magnetismus Sie von Werk zu Werk erfassen mußten". In seinem Brief an Antonioni hatte Barthes 1980 in den Cahiers du Cinéma die Stellung Antonionis verteidigt und festgeschrieben, auch angesichts der damals schon obsoleten Kritik von der Linken, für die sich seine Filme allzuweit von der politisch reflektierten Position weg in die Unverbindlichkeit und die soziale Beletage bewegt hatten. Den „skandalösen" Charakter von Antonionis Werk definiert Barthes als ästhetisch konzipierten Regelverstoß: weil es rigoros und gründlich gegen die gesellschaftlich normierte Dauer des Blicks verstoße. Gewagt sei nunmehr, schrieb Barthes, „nicht der schamloseste oder kämpferischte, sondern einfach der 'bedächtigste' Film".

Bekanntes Bild in gewagter Beleuchtung: der spektakulärste aller Filmschlüsse bei Antonioni zeigt in ZABRISKIE POINT ein explodierendes Haus in der Wüstengegend von Nevada. Eine halluzinatorische slow-motion-Fantasie, aus der die Kritik immer wieder das Gleichnis für die Zerstörung menschlicher Zivilisation herausgelesen hat. Ich stelle sie mir vor als Bild, das den Anschluß herstellt zum nächsten Film, CHUNG KUO CINA, als Anspielung auf das Zen-Exerzitium: wie Darias Erschütterung über die Nachricht von der Erschießung Marks, die sie eben über das Autoradio hörte, nach dem Moment der Sammlung, in dem man sie vor einer Kakteengruppe stehen sieht, Auslöser wird für ein Ch'an Erlebnis – die Explosion vor ihrem Auge als Explosion extrem verdichteter Libido, das als „erleuchtetes" Bild, das von der aufs höchste gesteigerten Libido-Ballung projiziert wird. Die schwerelos in der Luft taumelnden Fragmente sind in ihrer abstrakten Schönheit der Malerei mehr als alles andere in Antonionis Kinowerk verwandt. Eine „Neue Figuration" im Sinne Jackson Pollocks, der einer der wichtigsten Künstler für Antonioni war, neben Giorgio Morandi, der behauptete: „Nichts ist abstrakter als die wirkliche Welt."

Unschuldiges Bild: ein Bild, das es so im Kino nicht geben kann, im extremen Hochformat. Zu sehen sind auf den ersten Blick nichts als Bäume, ganz vorn ein kleiner weißer Fleck, eine Lichtung. Deren Verlängerung kann man beim zweiten Hinsehen als menschliche Figur ausmachen. Mit dem Rücken zum Betrachter betritt sie den Urwald. Es ist ein location still, Überrest eines Films, von dem Antonioni stets glaubte, daß er sein Meisterwerk hätte werden sollen, sein kühnstes Vexierspiel mit der Erzählzeit wäre es auf jeden Fall geworden: *Technicamente dolce*, der Titel bezieht sich auf Oppenheimers Wort über die Attraktivität der theoretischen Probleme – technically sweet – bei der Entwicklung der Atombombe. Nach zweijähriger Vorbereitung stand Antonioni mit seiner Crew unmittelbar vor Drehbeginn, im Dschungel des brasilianischen Amazonasgebiets, da cancelte Carlo Ponti das Projekt, „plötzlich und unerwartet", wie Antonioni im Interview zur italienischen Buchausgabe seines Scripts sagte. Jack Nicholson und Maria Schneider hätten die Hauptrollen spielen sollen. Mit ihnen drehte Antonioni dann einen Stoff von Mark Peploe, PROFESSIONE: REPORTER, der sich unter seinen Händen in einen Widergänger von *Technicamente dolce* verwandelt: die Doppelgängerthematik zweier männlicher Hauptfiguren, T. und S., der Mittelmeerraum als alternierender Schauplatz zum Dschungel, und die existenzielle Herausforderung der Jagd, des Tötens und Getötetwerdens. Die Grundrisse des ungeborenen Films kann man unter PROFESSIONE wahrnehmen, der wie ein Haus auf einem anderen gebaut ist, das Zentrum wie ein Schlund, der einen herunterzieht, im Keller die Fledermäuse aus schlechten Träumen, wie sie Mavi und Niccolo Farra entgegenflattern in IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, im Landhaus, unter dem ein anderes schläft.

„Wenn alles schon gesagt worden ist" - so beginnt Antonioni die rätselhafteste seiner Selbstdefinitionen - „wenn die Hauptszene allem Anschein nach zu Ende ist, geschieht das, was danach kommt". Zwischen L'AVVENTURA und L'ECLISSE spielt sich der Aufbruch zu diesem Erzählen ab. Für den Betrachter ist es manchmal, als stünden die Bilder mit dem Gesicht zur Wand und versuchten hindurchzuschauen. Dahinter aber liegt nicht die Zukunft, die Verlängerung der Geschichte in die Zeit, sondern die Möglichkeit ihrer realistischeren, vollendeten Gestalt. Doch es gibt keine letzten Wahrheiten, nur ein System gestaffelter und

aufeinander verweisender Spiegel. In BLOW UP, dem Kabinettstück über seine Definition einer sich ad infinitum entziehenden, verändernden Realität, gipfelt der Dialog zwischen Sichtbarem und Nichtsichtbarem im Gag.

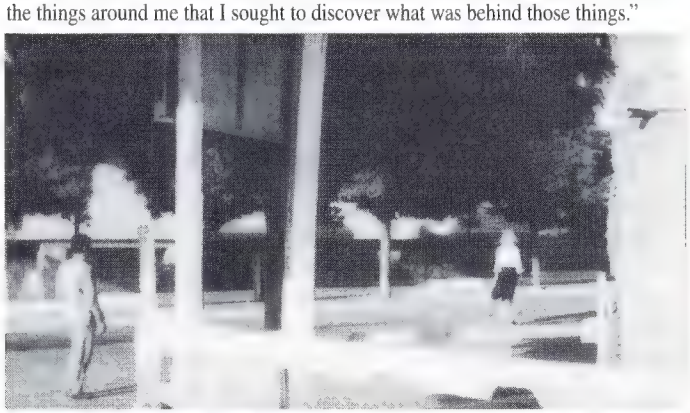
„Ich mißtraue allem, was ich sehe, was ein Bild mir zeigt, weil ich imaginiere, was jenseits von ihm ist. Und was jenseits eines Abbilds ist, ist unbekannt."

Ein kennzeichnendes Arbeitsprinzip Antonionis war, bei den Aufnahmen zu einer Szene die Kameras weiterlaufen zu lassen, über das vom Drehbuch vorgeschriebene Ende hinaus, um den Schauspielern in Momenten entspannter Abwesenheit, in einer beiläufig spontanten Geste, einen anderen, wahrhaftigeren Ausdruck abzugewinnen. Unschlüssig, als warteten sie auf etwas, wirken die Figuren so bei der Ausblende oder dem Schnitt. Rückenansichten setzt Antonioni auch gezielt gern ein. Der Effekt der Offenheit, zum nächsten Bild oder Ereignis, fällt so zusammen mit dem des Stillstands, der toten Zeit. Es sind jene Momente, diese lose flatternden Enden einer Szene, an denen man die Filme erkennt, hier fällt das Entziffern der künstlerischen Signatur durch den Kenner zusammen mit dem instinktiven Empfinden des naiven Betrachters, den die offenkundige Disfunktionalität dieser szenischen Auflösungen befremdet. Manieristisch überdeutlich wird dieser Effekt, wenn Antonioni ihn bewußt inszeniert, etwa zum Schluß der Party in der baraca in DESERTO ROSSO, wo die eben noch ausgelassenen Freunde im Halbkreis wie festgebannt stehen und in die Kamera starren. Der dichte Flußnebel legt sich vor den Blick, er ist die Verdoppelung des gestörten Blicks von Monica Vitti, der kranken Giuliana.

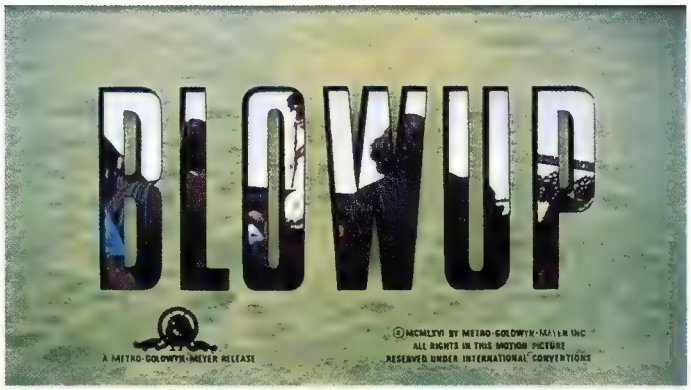
Immer wieder diese Aufrisse auf menschenleere Plätze und Straßen, sie wirken auf uns heute wie die Prospekte zu einer Utopie von gestern. Das Nichtgelebte darin war gestern die realistische Vorhersage für die Zukunft, dehumanisierte Stadtvisionen. Heute rührt uns die Zeichenhaftigkeit der Szenerien, vorsintflutlich monströse Industrieanlagen, Häusergerippe und ganze kahlgeschlagene Flanken im Stadtkörper, in LA NOTTE, die riesigen Flaschen am Rand der Landstraße in CRONACA DI UN AMORE, der Pilz in L'ECLISSE, die Chirico-Kapelle einer

Geisterstadt irgendwo in Sizilien in L'AVVENTURA. Noch in Kalifornien entdeckt Antonioni mit dem Blick des Europäers seine Sinn-Bilder in Werbesignalen und auf Plakatwänden. Wie kein anderer seiner Filme ist ZABRISKIE POINT mit der Kamera gemalt. Ein mit tausend Volt angestrahlter Hyperrealismus, und diesmal entsprechen die natürlichen Farben genau Antonionis Vorstellungen, brauchen nicht überpinselt zu werden wie für DESERTO ROSSO. Wenn die Kamera in ZABRISKIE POINT abschweift vom erzählten Geschehen, wie sie es immer wieder tut bei Antonioni, dann scheint sie sich hingerissen in die Schönheit ihrer eigenen Bilder zu verlieren. Sie läßt Daria ins Auto steigen und in einem verlassenen Wüstenort davonfahren und widmet sich stattdessen der Profilansicht eines alten Mannes, der allein an einer Bartheke sitzt, ein Edward-Hopper-Motiv, das die Kamera in langsamer Fahrt von außen hinein in den Raum immer näher erfaßt.

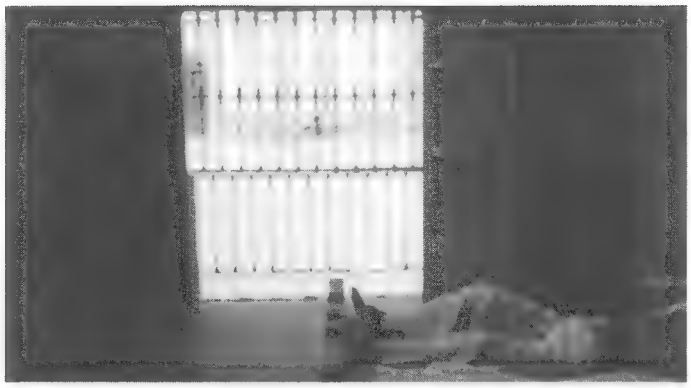
Zeitbilder: die Antonioni-Fallen. Am besten, man betrachtet sie wie das Love-in in ZABRISKIE POINT: als reine Projektionen. Die 8-Millionen-Dollar-Produktion war in Amerika ein finanzielles Desaster. Die Kritik rügte die Nachlässigkeiten im Aufbau und die mitunter grotesken Verzeichnungen, wie die Vermischung der Black-Panther- mit der Studenten-Bewegung. Heute sieht man, wie sehr der phantasmagorische Blick Antonionis von der location gespeist war und fasziniert vom kurzen Moment der Vereinigung von Politik und Spiritualität. Daß wiederum Antonionis einziger Kassenerfolg so glatt als Zeitbild funktioniert, hat natürlich auch damit zu tun, daß er mit Realitätsverdopplungen spielt, mit den Medien Fotografie und Mode: BLOW UP, die Ikone der Pop-Ära. Der Fotograf als neuer Regisseur von Wirklichkeit, Mary-Quant-Hemdchen und psychedelische Farben, ein Film wie ein Trip: ich sehe was, was du nicht siehst. Am Ende hat David Hemmings ja wirklich den halluzinogenen Blick. Er sieht die Bälle der Pantomimenspieler, die wir hören. Antonioni, ein Mann von heiligem Ernst, der nie komisch, platt oder obszön wird, erlaubt sich ein einziges Mal einen subtilen Spaß. Mehr noch, gerade BLOW UP ist die ironische Illustration des eigenen ästhetischen Dauerexperiments. In der Geschichte eines durch die photographische Vergrößerung entdeckten mutmaßlichen Mordes illustriert Antonioni penibel seinen Vorsatz: "It was precisely by photographing and enlargening the surface of the things around me that I sought to discover what was behind those things."



Antonioni im Gespräch mit Godard: "It is too easy to say, as some critics have, that I am accusing the world of industry, factories etc. of turning the people who live there into neurotics. My intention was to point out the beauty in this world, where even the factories have an extraordinary esthetic beauty. A line of factories with their chimneys silhouetted on the skyline seem to me much more beautiful than a line of trees which one has seem so often that it has become monotonous, to such an extent that we don't even look any more."



***Aus den Antonioni-Filmen* BLOW-UP, ZABRISKIE POINT *und (unten)* IL GRIDO**



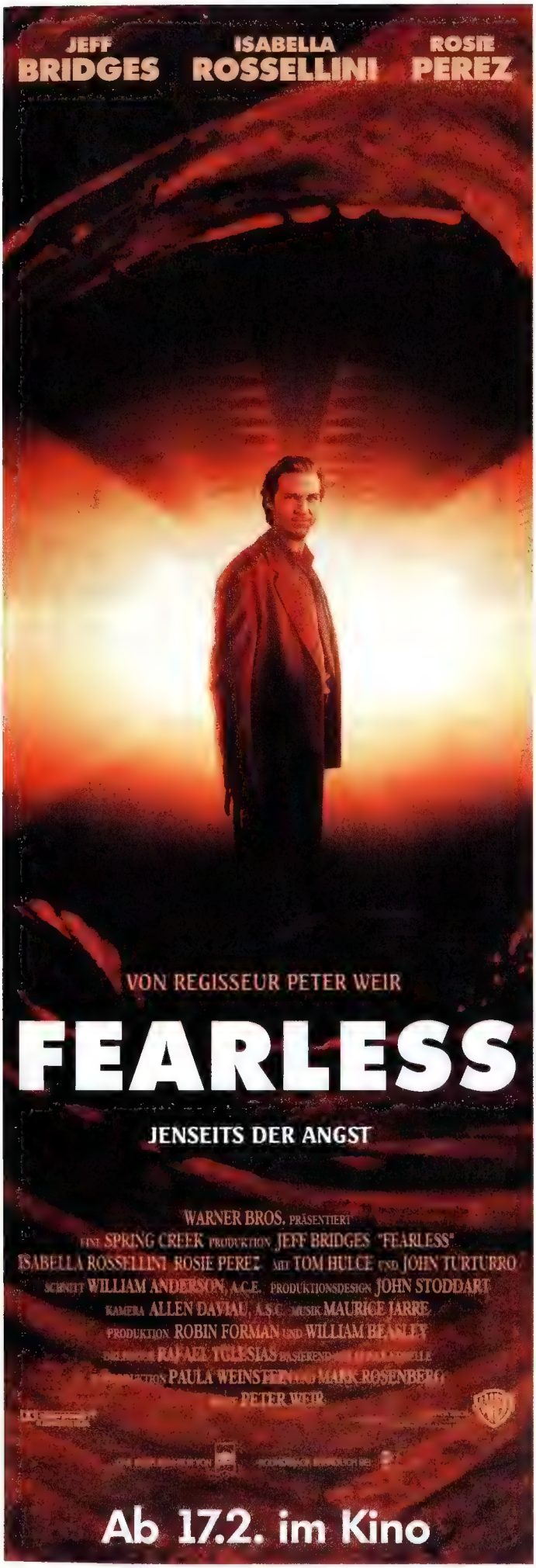
Zeit-Bilder haben für Gilles Deleuze seit dem Neorealismus die Bewegungs-Bilder des Kinos abgelöst. In ihnen manifestiere sich die Zeit unmittelbar, ohne die Matrix der Aktion. Eine Definition, die sich gerade auf Antonionis Filme stützt: ihre Räume verweisen „auf den verlorenen Blick des Menschen, der gegenüber der Welt und sich selbst abwesend ist". Der vertraute kausale Zusammenhang zwischen der Figur und ihrer Umgebung, jenes Netz, das die Orientierung erleichtert, wird systematisch sabotiert. Das Gefühl von Schwindel und Desorientierung intensiviert der Bildaufbau, dem kennzeichnend oft der Bildschwerpunkt entzogen wird zugunsten von „diffusen" Einstellungen und Bildverkettungen. Architektonische Linien durchschneiden die Bilder kreuz und quer. Man braucht einfach mehr Zeit zum Betrachten der Bilder, weil sie den Blick nicht zielgerichtet lenken, sondern ablenken. Ein bekanntes Motiv aus L'ECLISSE etwa zeigt Monica Vitti und Alain Delon in der Börse, der Bildschwerpunkt ist verdoppelt und das Zentrum ausgefüllt von einer weißen Steinsäule.

Die seltsame Erstarrung, von der die Figuren so oft überfallen, festbannt werden in der Zeit, das läßt die Filme manchmal aussehen wie verkappte Science Fiction. Ihr Blick auf die Welt scheint von weither zu kommen. Ein V-Effekt, eher von Hitchcock als von Brecht, Nähe und Ferne kombinierend. Daß diese Distanz unmittelbar gesellschaftskritischen Motiven entspringe, hat Antonioni ein paar Mal dementiert, ohne daß das Mißverständnis aus der Welt zu schaffen war. Ennui und Entfremdung, Isolation und Verstummen werden nicht planmäßig darstellt, sondern sind Effekte im Auge des Betrachters. In Wahrheit ist die Neutralität der Erzählung das Prinzip, das immer wieder angesteuert wird. Mehr noch, die Emanzipation des Erzählens von der Geschichte, die sie erzählt, schiebt sich als dramatische Entwicklung nach vorn. Eine Strategie, deren Vollstrecker die Kamera ist und mit der Antonioni bewußt „die Konventionen des Erzählerischen mit der visuellen Evidenz zu konfrontieren" versucht. Zweimal setzt er damit den Endpunkt und erzielt auf diese Weise die größte emotionale Bewegung: in der berühmten siebenminütigen Einstellung von PROFESSIONE: REPORTER, wo die Kamera Jack Nicholson beim Sterben allein läßt und sich entfernt, langsam und gleichmütig, durchs vergitterte Fenster hindurch, um ihn erst wieder als Toten zu zeigen; und in L'ECLISSE mit der verstörenden Wirkung jener schnöden Kehrtwendung, mit der das Paar Monica Vitti und Alain Delon sich selbst überlassen wird und die Kamera allein den Ort des verabredeten Rendezvous inspiziert, sich dann noch etwas höher schraubt, zu einer Ortsbesichtigung von Roms EUR-Trabantenstadt. Das Defilee von Passanten und Objekten in der Unbeteiligtheit des Zeigens sollte nicht rückwärts interpretiert werden, als symbolisch für das Ende der Liebesgeschichte. Diese wird eher zurechtgerückt in ihrer relativen Bedeutung. Entscheidend ist, daß wir empfinden, wie sekundär und fragwürdig die Erwägungen einer möglichen Zukunft für die beiden sind. Daß die Erzählung uns für ihre Figuren zu interessieren verstand, nimmt sie jetzt mit einer halben Entschuldigung wieder zurück – eine matte Liebesgeschichte, das ist schließlich nicht die Welt, das Leben ist im Nu darüber gewuchert. Die Verständnislosigkeit, auf die Antonionis Schlußvolte stieß, zeigt schon, wie hoffnungslos das Kino in seinen Erzähltechniken der Literatur hinterherhinkt. Bei Deleuze findet sich eine schöne Erklärung, wenn er davon spricht, daß „der imaginäre Blick ... das Reale zu etwas Imaginärem (macht), während er selbst real wird und uns die Realität zurückgibt".

Nun besteht aber gerade die größte Illusion des Kinos darin, daß sich in seinen Schattenbildern das Versprechen verfestigt, das Leben sei ein dramatisch komprimiertes Ereignis und nicht etwa banal vieldeutige, transitorisch flüchtige Materie. Antonionis Filme dementieren diese Erwartung. Sie reden von nichts anderem als vom Gewicht des flüchtigen, zerbrechlichen Augenblicks. Von der Schwerkraft eines Gedankens, der durchaus einem Mord gleichkommen kann. Und von der Fragwürdigkeit von Definitionen und Identifikationen. Natürlich steckt dahinter auch ein Kalkül. Die Erfahrung des Taschenspielers, der weiß, daß es nur auf den Effekt ankommt: „Jede Erklärung würde weniger interessant sein als das Geheimnis selbst". Tonino Guerra, der Antonioni als Drehbuch(co-)autor begleitete seit L'AVVENTURA, hat beschrieben, wie die Arbeit an den Filmen zur methodischen Eliminierung von Worten als literarischen Ausgangspunkten wurde, bis die Worte nur noch Kommentar, Hintergrund waren für die Bilder: "Finally, even the most beautiful lines fall away, those that had so charmed us and seemed so necessary. For this reason, a screenplay like this, so economical, might give someone who assumes a literary value for the screenplay, a definite impression of bareness, even of poverty. The reason is that Antonioni, obviously, wants to destroy in the word what it retains of literary suggestion in order to give it values as cinematographic suggestion."
Die Idee wird getilgt aus dem Bild, bis auf den Rest: ihre Emanation. Sie wölbt sich einem aus den Szenen entgegen, zum Greifen verdichtet und doch niemals in eindeutige Begriffe zu fassen. Für seinen optischen Spezialtrick präparierte

Antonioni die Schauspieler, indem er ihnen möglichst jede Interpretation ihrer Rolle vorenthielt oder unmöglich machte. Anna, die Verschwundene aus L'AVVENTURA, wird so zur idealen Antonioni-Figur. Jeanne Moreau in LA NOTTE scheint als einzige die Operationen ihres Regisseurs zu durchschauen. Monica Vitti ist sein vollkommenes Instrument, verzweifelt, neurotisch und unschlüssig. In den ziellosen Wanderungen dieser Figuren bildet sich ihre zentrale Bewegung ab, und dabei scheinen sie eher mit den Objekten ihrer Umgebung zu kommunizieren als mit anderen. Drei Figuren in Antonionis Erzählungen erhalten das Privileg, ihren Weg bis zum Ende zu gehen in einen Tod, ebenso fragwürdig und willkürlich wie der Weg zu ihm hin: Aldo, der vom Turm herunter fällt vor die Füße der Frau, die ihn nicht mehr liebt, Mark, der im gekaperten Flugzeug erschossen wird in ZABRISKIE POINT und Jack Nicholson, der Reporter unter ewiger mediterraner Sonne, dem sein Doppelgänger erschienen war, und das ist stets der Vorbote des Todes. Mit Nicholsons Tod auch geht erstmals die Sonne unter in PROFESSIONE: REPORTER, auf einem Bild wie ein Versprechen, dem tröstlichsten, das Antonioni gemacht hat.

Manchmal weiß man nicht, was mehr schmerzt, die Schönheit der Bilder oder die continuity, in die sie eingespannt sind und die so gnadenlos ihrem Plan folgt. Deren Umrisse bleiben stets verwischt. Was sich darunter ausbreitet, ist eben jene „Passion der Indifferenz", die für Maurice Blanchot Indiz ist für Kunst, die „in ihrem tiefsten Grund unpersönlich ist... Ein abstraktes Ich, ein leeres Ich, das die Leere einer unvollständigen Geschichte offenbaren und die Kluft eines Denkens, das sich noch im Versuchsstadium befindet, ausfüllen soll".
Antonioni zu Mark Rothko nach einem Besuch von dessen Atelier: "Your paintings are like my films – they're about nothing ... with precision".



Die unsichtbaren Filme

Projekte an der Peripherie: Einige Filme, die Antonioni machen wollte oder auch nicht
Zusammengestellt von Michael Althen

1940 TERRA VERDE
Die Bewohner einer nordatlantischen Insel müssen fliehen, nachdem sie erkennen, daß sich der Golfstrom nach Osten abwendet.

1942 LO STRANIERO
„Ich habe ihn ganz allein entdeckt. Das war 1942 in Nizza. Ich wartete gerade auf Carne, da bin ich in eine Buchhandlung gegangen und habe das Buch auf der ersten Seite aufgeschlagen. Mich interessieren kurze Romane immer, vielleicht weil ich mich immer beeile, zum Ende zu kommen. Und dieser erstaunliche Anfang ‚Ich habe ein Telegramm aus dem Altersheim erhalten: Mutter gestorben, Beerdigung morgen, freundliche Grüße' hat mich bewogen, das Buch sofort zu kaufen. Und nachdem ich es gelesen hatte, verspürte ich sofort das Bedürfnis, einen Film daraus zu machen. Und nachdem ich diese Möglichkeit nicht hatte, habe ich einen Artikel geschrieben und ihn an das Magazin geschickt, für das ich arbeitete." 1962 sagte er allerdings: „Ich glaube ich war der erste, der in Italien von Camus gesprochen hat, in der Zeitschrift ‚Il cosmopolita'. Ich habe dann mehreren Produzenten vorgeschlagen, aus L'ETRANGER einen Film zu machen. Heute allerdings sagt mir diese Figur nichts mehr, weil ihre Problematik etwas veraltet ist. Ihre Resignation besitzt nichts Aktuelles mehr. Ich hingegen versuche, die Sackgasse des Existenzialismus zu verlassen." Und zu Viscontis Verfilmung meinte er, der Film zeige, „daß das kein Thema für ihn war".

1948 MACCARESE
Mit Ennio Flaiano verfaßt

1949-50 DOKUMENTATIONEN
IN MARE
„Fischfang in Fiumicino. Motorboote, Gondeln usw. Fischerei im weitesten Sinne. Das Meer. Eine cinematographische Interpretation des Meeres: ein Vorwand, um eine Dokumentation über die Fischer zu machen."
LE DONNE DI TUTTI (oder TROTTOIR): „Die Prostituierten von der Straße, ihr Leben, ihr Beruf."
BECCHINI: Über Sargträger
I CAMERIERE: Über Kellner: „In Bars, in Hotels, in Restaurants, in Häusern usw. Ihr Leben, ihr Beruf."
MUSEO: „Irgendein Museum darstellender Kunst (in Rom, Florenz, Venedig), nicht wegen der ausgestellten Bilder in Betracht gezogen, sondern wegen der Beziehung zwischen diesen Bildern und den Besuchern, außerdem zwischen den Bildern und der Landschaft, die man durch die Fenster sieht. Um die Empfindungen zu studieren, die das Kunstwerk hervorruft."
STRADE: „Ein Dokumentarfilm über die Straße, in ihrer Eigenschaft als Theater des menschlichen Lebens. Der Stadt, der Provinz, des Dorfes, des Landes, usw. Spirituell, amüsant, poetisch."
MODELLE: „Die Modelle der Maler. Ihr Leben, ihre Arbeit. Und selbstverständlich die Maler, die Bilder, die gegenwärtige Malerei. Die letzten Spuren der künstlerischen Bohème."
ENTRAINEUSES: Über Animierdamen: „Cabarets, Nachtschuppen, Varieté-Aufführungen auf sehr niedrigem Niveau, Feste und Straßen bei Nacht. Die Leute, die diese Orte frequentieren. Ein unverbrauchtes Milieu, mit unverbrauchten Figuren."
UN DOCUMENTARIO PSICOANALITICO: „Titel finden. In Amerika sind die psychoanalytischen Filme in Mode. Der Film müßte eines der zahlreichen Probleme des Unterbewußtseins untersuchen, auf der Basis einer entsprechenden Liste von Fällen und nach den Theorien von Freud oder Jung."
INDOSSATRICI: Über Mannequins: „Modehäuser, Modelle. Die Mannequins in ihrem Privatleben. Mode und Weiblichkeit. Die Sprache der Mode."
IL CORTILE: Über einen Innenhof: „Auf der Tuscolana gibt es ein Haus mit einem Hof, der von Balkonen und Außentreppen umgeben ist. Die Sonne fällt nur selten in diesen Hof, weil die vielen Wäscheleinen viel zu beladen sind. Das Leben der Leute, die diese Häuser bewohnen, spielt sich im wesentlichen auf dem Balkon ab, und einige von ihnen schlafen auch dort."
FIUME ATTRAVERSO LA CITTA: „Eine von einem Fluß durchquerte Stadt wie Rom, Turin, Florenz usw. Das städtische Leben auf dem Fluß."
CONVENTI DI CLAUSURA: Über Klöster
P.S.-PUBBLICA SICUREZZA
PULIZIE SUI TRENI: Über die Reinigung von Zügen
IL TELEFONO: Über ein Telefon
BALLETTO: Über ein Ballett
ARSENALE: Über eine Waffenfabrik
MACCHINE INUTILI: „Der Maler Munari konstruiert Maschinen, die er als nutzlos bezeichnet, weil sie zu nichts dienen. Eigentlich sind das nicht einmal Maschinen, sondern Objekte aus Holz, Stahl, Eisendraht, mit einem Sinn für Harmonie und Ironie zusammengestellt. Wenn sich diese Maschinen, die vor einem Fenster an der Decke aufgehängt werden müssen, bewegen, weil sie ein Luftzug, wie leicht auch immer, trifft, dann vibrieren sie und bringen seltsame Rhythmen hervor. Ein fast abstrakter Dokumentarfilm."

Fortsetzung auf Seite 88

13 Western

Nach *30 Lieblingsfilmen* (STEADYCAM Nr. 6, 1985) und *Catch 22* (Heft Nr. 15), den 22 Filmen der 80er Jahre, ist dies die dritte Umfrage, der dritte Teil aus unserer unendlichen Reihe *Die Lust an der Liste*. Es sind 50 Listen mit 13 Lieblingswestern geworden. Warum 13, warum 50? Als die Vereinigten Staaten 1776 gegründet wurden, bestanden sie aus 13 Einzelstaaten – heute sind es 50. Warum Western? Weil das Genre in diesem Jahr seinen 90. Geburtstag gefeiert hat. Warum überhaupt eine Umfrage? Nicht einfach nur deswegen, weil es Spaß macht, die Listen zu erstellen, sondern weil es Spaß macht, später darin zu blättern, sich zu wundern, zu ärgern, zu freuen – durchaus auch in der Annahme, daß Sie als Leser ähnlich empfinden und fortan nach dem Genuß eines Westerns immer wieder dieses Heft in die Hand nehmen, um diesen oder einen anderen Titel zu suchen. Zur Vereinfachung finden Sie unter all den Listen ein Register mit allen Original- und deutschen Verleihtiteln sowie den Regisseuren und dem Jahr der Premiere.

Bis auf eine Teilnehmerin bekamen alle Beteiligten 13 Filme zusammen. Das ist natürlich eine geschönte Formulierung für die Qual, die bei den meisten hinter der Auswahl steckte. Denn fast alle hatten in ihrer Vorauswahl weitaus mehr Filme, und das Weglassen des einen oder anderen Films führte bei manchen zu schlaflosen Nächten: Der eine konnte seine Liste nicht ohne einen Film von Gary Cooper abgeben, der andere wußte nicht, welchen John-Ford-Western er weglassen sollte, und wieder ein anderer hatte ein schlechtes Gewissen, weil Raoul Walsh (oder Anthony Mann oder Delmer Daves oder King Vidor oder Clint Eastwood) bei ihm nicht vorkam. Ein schlechtes Gewissen sollte man nur vor sich selbst haben: die Kriterien für Auswahl waren jedem selbst überlassen, und nur in zwei oder drei Fällen mußten Titel abgelehnt werden. Manche Teilnehmer wünschten sich strengere Regeln (pro Regisseur nur ein Film; oder: keine Indianer-Western; oder: keine Genre-Bastarde; oder: keine Spätwestern; oder: auf keinen Fall nicht-amerikanische Western). „Das gilt nicht", hieß es oft über die Listen der anderen: „Das ist kein Western, sondern ein Melodrama, ein Militärfilm u.s.w." Ich würde Filme wie JOHNNY GUITAR, RIVER OF NO RETURN, LONELY ARE THE BRAVE oder THE LUSTY MEN zwar auch nicht in erster Linie als Western bezeichnen, aber ich fand die Wahl zulässig und habe in den meisten Fällen nichts gesagt. Und zu dem Vorwurf, Melos hätten bei Western nichts zu suchen, entgegnete Norbert Jochum: „In jedem guten Western steckt auch ein Melo." (Abgelehnt habe ich dagegen Filme wie COOGAN'S BLUFF und ONE FALSE MOVE, denn dann hätte ich ja auch THE ELECTRIC HORSEMAN akzeptieren und in meine eigene Wertung aufnehmen müssen!)

Engere Grenzen hätten außerdem noch eindeutigere Ergebnisse zur Folge gehabt. Schon so ist es augenfällig, wie oft sich die Listen überschneiden, bestimmte Regisseure wieder und wieder auftauchen. 650 verschiedene Filme hätten genannt werden können, lediglich 175 sind es geworden – und nur 67 wurden von einem einzigen Teilnehmer genannt! Wer vorne landen würde, war im Grunde von vornherein klar: John Ford und THE SEARCHERS führten von Anfang an. Da über beide, Regisseur und Film, schon so unendlich viel geschrieben worden ist, wollten wir nicht so tun, als könnten wir etwas hinzufügen. Stattdessen würdigen wir den Film mit einer anderen Hommage: Mit dem Abdruck des legendären Textes von Joe Hembus aus seinem *Western-Lexikon* (dessen von Benjamin Hembus erweiterte Neuausgabe als Hardcover im Heyne-Verlag voraussichtlich im August 1994 erscheint), das immer noch eines der schönsten und nützlichsten, amüsantesten und wichtigsten aller Nachschlagewerke ist. Wir danken Benjamin Hembus und dem Heyne-Verlag dafür, daß sie uns gestattet haben, den Text abzudrucken. Mp

Die 13 meistgenannten Filme

THE SEARCHERS (Der schwarze Falke; John Ford, 1956)	26
RIO BRAVO (Rio Bravo; Howard Hawks, 1958)	22
RED RIVER (Panik am roten Fluß/Red River; Howard Hawks, 1948)	21
MY DARLING CLEMENTINE (Tombstone/Faustrecht der Prärie; John Ford, 1946)	20
FORTY GUNS (Vierzig Gewehre; Sam Fuller, 1957)	16
UNFORGIVEN (Erbarmungslos; Clint Eastwood, 1992)	15
JOHNNY GUITAR (Wenn Frauen hassen; Nicholas Ray, 1953)	15
SHE WORE A YELLOW RIBBON (Der Teufelshauptmann; John Ford, 1949)	13
THE NAKED SPUR (Nackte Gewalt; Anthony Mann, 1952)	11
PAT GARRETT AND BILLY THE KID (Pat Garrett jagt Billy the Kid; Sam Peckinpah, 1973)	11
RIDE LONESOME (Auf eigene Faust; Budd Boetticher; 1959)	11
THE WILD BUNCH (Sie kannten kein Gesetz; Sam Peckinpah, 1969)	10
C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Spiel mir das Lied vom Tod; Sergio Leone, 1968)	10

Die 13 meistgenannten Regisseure

John Ford	95
Howard Hawks	58
Anthony Mann	45
Sam Peckinpah	35
Budd Boetticher	28
Sergio Leone	23
Raoul Walsh	23
Clint Eastwood	22
Sam Fuller	21
Nicholas Ray	21
John Sturges	14
Robert Aldrich	14
King Vidor	12

Die Regisseure mit den meisten Filmen:

John Ford	13
Raoul Walsh	7
Anthony Mann	7
John Sturges	7
Sam Peckinpah	6
Delmer Daves	5
Howard Hawks	5
Clint Eastwood	4
Sergio Leone	4
Don Siegel	4

Filme aus den

90ern:	4
80ern:	4
70ern:	15
60ern:	42
50ern:	74
40ern:	20
30ern:	10
20ern:	6
davor:	1

Georg Alexander
THE SEARCHERS
THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE
RIO BRAVO
RED RIVER
MAN OF THE WEST
PURSUED
SEVEN MEN FROM NOW
THE LAW AND JAKE WADE
DODGE CITY
THE LAST SUNSET
NO NAME ON THE BULLET
MONTE WALSH
UNFORGIVEN
Ungeordnet

Michael Althen
DESTRY RIDES AGAIN
THE FAR COUNTRY
JEREMIAH JOHNSON
THE LAST HUNT
THE LUSTY MEN
MAN OF THE WEST
MY DARLING CLEMENTINE
NORTHWEST PASSAGE
RIO BRAVO
RIVER OF NO RETURN
SILVER RIVER
THE TALL MEN
TWO RODE TOGETHER
Sorry, Clint!

Frank Arnold
THE SEARCHERS
THE BIG SKY
RIDE LONESOME
RIDE THE HIGH COUNTRY
BEND OF THE RIVER
RUN OF THE ARROW
JOHNNY GUITAR
McCABE AND MRS.MILLER
THE INDIAN FIGHTER
CANYON PASSAGE
ONE-EYED JACKS
GARDEN OF EVIL
RIVER OF NO RETURN
Wertend

Steven Bach
RED RIVER, when the Western got "psychological" long before HIGH NOON.
SHANE, for its mythic simplicity.
STAGECOACH, for casting and creating so many cliches no one did ever better.
McCABE AND MRS. MILLER, for reinventing the very idea of Westerns.
THE WILD BUNCH, for making you feel the bullets.
DESTRY RIDES AGAIN, for being the most amiable Western ever.
THE LAST OF THE MOHICANS (M. Mann), for feeling like a Western, even if it isn't.
UNFORGIVEN, for making the Western thrilling again.
LONELY ARE THE BRAVE, for putting the myths out of their misery, kindly.
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, for simultaneously exploiting and unmasking the myths.
THE VIRGINIAN, for creating Gary Cooper, the greatest of all Western stars.
YOJIMBO, for making Sergio Leone think it was a Western.
SHICHI-NIN NO SAMURAI, for making John Sturges think the same thing.

Helmut W. Banz
MY DARLING CLEMENTINE
PURSUED
THE NAKED SPUR
GARDEN OF EVIL
JOHNNY GUITAR
GREAT DAY IN THE MORNING
MAN OF THE WEST
RIO BRAVO
THE WONDERFUL COUNTRY
THE HANGING TREE
THE HORSE SOLDIERS
ONE-EYED JACKS
UNFORGIVEN
Chronologisch

Lars-Olav Beier
VERA CRUZ
RIO BRAVO
THE PROFESSIONALS
BEND OF THE RIVER
THE SEARCHERS
RED RIVER
SHE WORE A YELLOW RIBBON
FORTY GUNS
THE WONDERFUL COUNTRY
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
RIDE LONESOME
THE OUTLAW JOSEY WALES
THE MAN FROM LARAMIE
Ungeordnet

Ulrich von Berg
THE WILD BUNCH
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
SHANE
SHE WORE A YELLOW RIBBON
MY DARLING CLEMENTINE
STAGECOACH
ONE-EYED JACKS
THE SHOOTING
RIDE IN THE WHIRLWIND
THE PROFESSIONALS
RIDE THE HIGH COUNTRY
ESCAPE FROM FORT BRAVO
GUNMEN'S WALK
Ungeordnet

Hans-Christoph Blumenberg
JOHNNY GUITAR
RED RIVER
RIO BRAVO
THE COMANCHEROS
TWO RODE TOGETHER
THE SEARCHERS
BEND OF THE RIVER
NORTH TO ALASKA
RANCHO NOTORIOUS
MAN WITHOUT A STAR
WARLOCK
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
Ungeordnet

Peter Buchka
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE
THE SEARCHERS
THE HORSE SOLDIERS
SHE WORE A YELLOW RIBBON
RED RIVER
THE BIG COUNTRY
WINCHESTER 73
BROKEN ARROW
JOHNNY GUITAR
MAN WITHOUT A STAR
THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON
DODGE CITY
BUCHANAN RIDES ALONE
Nach Regisseuren

Brigitte Desalm
STAGECOACH
MY DARLING CLEMENTINE
PURSUED
WINCHESTER 73
VERA CRUZ
GARDEN OF EVIL
MAN FROM THE WEST
THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE
THE PROFESSIONALS
THE SHOOTING
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
EL DORADO
McCABE AND MRS. MILLER
Chronologisch

Robert Fischer
THE SEARCHERS
THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE

THE WILD BUNCH
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
THE OUTLAW JOSEY WALES
UNFORGIVEN
BEND OF THE RIVER
THE FAR COUNTRY
RIDE LONESOME
BUCHANAN RIDES ALONE
RED RIVER
RIO BRAVO
HEAVEN'S GATE
Nicht wertend

Bodo Fründt
JOHNNY GUITAR
SHANE
RIVER OF NO RETURN
THE LEFT-HANDED GUN
ONE-EYED JACKS
RIDE THE HIGH COUNTRY
CHEYENNE AUTUMN
EL DORADO
MONTE WALSH
ULZANA'S RAID
THE LIFE AND TIMES OF
JUDGE ROY BEAN
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
McCABE AND MRS. MILLER
Chronologisch

Rainer Gansera
Western, die ich auch als Western mag, sind eigentlich nur die von Budd Boetticher und da vor allem die Serie mit Randolph Scott, also:
SEVEN MEN FROM NOW
DECISION AT SUNDOWN
RIDE LONESOME
THE TALL T
WESTBOUND
BUCHANAN RIDES ALONE
Ansonsten mag ich einzelne Western, weil sie irgendwas in oder an sich haben, z.B. mag ich:
PAT GARRETT AND BILLY THE KID - wegen Bob Dylan
VERA CRUZ - wegen des wunderbaren Textes, den Truffaut dazu geschrieben hat.
THE TALL MEN - wegen des schönen Textes, den Wim Wenders dazu geschrieben hat.
DJANGO - wegen eines Schnitts, bei dem ein Schneetreiben im unmittelbaren Gegenschuß verschwunden ist.
LITTLE BIG MAN (mit dem nur schwer erträglichen Dustin Hoffman) - wegen der Szene mit dem alten Indianer, der zum Sterben auf den Berg steigt, und es klappt nicht.
TWO RODE TOGETHER - wegen des ellenlangen Dialogs zwischen Stewart und Widmark am Fluß.
HIGH NOON - wegen Gary Cooper

Antje Goldau
STAGECOACH
UNION PACIFIC
SHE WORE A YELLOW RIBBON
WINCHESTER 73
WESTWARD THE WOMEN
THE SEARCHERS
FORTY GUNS
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
RIO BRAVO
THE BIG COUNTRY
PER UN PUGNO DI DOLLARI
THE WILD BUNCH
JEREMIAH JOHNSON
Chronologisch

Frieda Grafe
THE BIG TRAIL
NORTHWEST PASSAGE
MY DARLING CLEMENTINE
COLORADO TERRITORY
APACHE DRUMS
THE BIG SKY
SEMINOLE
THE NAKED SPUR
SILVER LODE
FORTY GUNS
TERROR IN A TEXAS TOWN
HELLER IN PINK TIGHTS
THERE WAS A CROOKED MAN
Chronologisch

Norbert Grob
SEVEN MEN FROM NOW
THE VIRGINIAN
THE IRON HORSE
THE SEARCHERS
FORTY GUNS
RED RIVER
THE MAN FROM LARAMIE
THE NAKED SPUR
JEREMIAH JOHNSON
RIVER OF NO RETURN
THE LUSTY MEN
BILLY THE KID
THE BIG TRAIL
Nach Regisseurs-Alphabet

Frauke Hanck
THE GREAT TRAIN ROBBERY
THE OUTLAW
SHANE
SEVEN MEN FROM NOW
FORTY GUNS
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
RIO BRAVO
DJANGO
THE WILD BUNCH
TELL THEM WILLIE BOY IS HERE
JEREMIAH JOHNSON
SILVERADO
UNFORGIVEN
Chronologisch

Wolfgang Höbel
RUN FOR COVER
THE BEGUILED
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
THE RETURN OF FRANK JAMES
RIDE THE HIGH COUNTRY
3:10 TO YUMA
THE LEFT-HANDED GUN
THE SEARCHERS
SHE WORE A YELLOW RIBBON
RIO BRAVO
JOHNNY GUITAR
THE HALLELUJA TRAIL
THE LAST FRONTIER
Nicht wertend

Norbert Jochum
WINCHESTER 73
JOHNNY GUITAR
RIVER OF NO RETURN
THE SEARCHERS
FORTY GUNS
THE ALAMO
ONE-EYED JACKS
TWO RODE TOGETHER
WINNETOU I.
EL DORADO
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
HEAVEN'S GATE
UNFORGIVEN
Chronologisch

Roland Johannes
GARDEN OF EVIL
JOHNNY GUITAR
THE LAST TRAIN FROM GUN HILL
MY DARLING CLEMENTINE
THE NAKED SPUR
NO NAME ON THE BULLET
RIDE LONESOME
RIDE THE HIGH COUNTRY
RIO BRAVO
THE SEARCHERS
ULZANA'S RAID
UNFORGIVEN
WESTWARD THE WOMEN
Alphabetisch
Im schmerzlichen Gedenken an 30 weitere, die bei diesem brutalen shootout auf der Strecke bleiben mußten! Oder wie Audie tröstend zum Heiler mit dem Hammer sagte: "Everything comes to a finish."

Romuald Karmakar
John Ford
Sam Peckinpah

THE SHOOTING
RIDE IN THE WHIRLWIND
FORTY GUNS
DUEL IN THE SUN
THE NAKED SPUR
ALONG THE GREAT DIVIDE
JOHNNY GUITAR
RANCHO NOTORIOUS
LONESOME COWBOYS
UNFORGIVEN
Wertend

Andreas Kilb
UNFORGIVEN
SHE WORE A YELLOW RIBBON
RIO GRANDE
RED RIVER
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
HOMBRE
THE SEARCHERS
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
STAGECOACH
SILVERADO
GIU' LA TESTA
THE RETURN OF FRANK JAMES
TRUE GRIT
Ungeordnet

Doris Kuhn
THE FAR COUNTRY
THE LONG RIDERS
THE OUTLAW JOSEY WALES
MAJOR DUNDEE
DESTRY RIDES AGAIN
THE WILD BUNCH
THE HORSE SOLDIERS
THE LUSTY MEN
RED RIVER
SHE WORE A YELLOW RIBBON
WINCHESTER 73
SILVERADO
THE LAST WAGON
Nicht wertend

Dietrich Leder
Die Erinnerung an die Western („obwohl ein Western" - Gregor/Patalas 1960) ist nicht abzutrennen von jener an die Kinos, in denen ich sie (meist Jahre und Jahrzehnte nach ihrer Produktionszeit) sah. In welchem Kino könnte ich die folgenden Filme heute sehen?
GO WEST
SE SEI VIVO, SPARA
RIDE THE HIGH COUNTRY
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
SHE WORE A YELLOW RIBBON
RIO GRANDE
RED RIVER
THE BIG SKY
THE MAN FROM LARAMIE
JESSE JAMES
FORTY GUNS
WESTERN UNION
Ungeordnet

Walter Maus
HIGH NOON
RIO BRAVO
DESTRY RIDES AGAIN
ULZANA'S RAID
UNION PACIFIC
UNCONQUERED
MAN WITHOUT A STAR
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
JOHNNY GUITAR
PER UN PUGNO DI DOLLARI
RANCHO NOTORIOUS
DAY OF THE BADMAN
RIDE A CROOKED TRAIL
Wertend

Dieter Mendelsohn
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
HIGH NOON
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
HEAVEN'S GATE
DANCES WITH WOLVES
GIU' LA TESTA
PER UN PUGNO DI DOLLARI
BUTCH CASSIDY AND
THE SUNDANCE KID
LITTLE BIG MAN
VERA CRUZ
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
HOMBRE
CAT BALLOU
Wertend

Helmut Merker
THE SEARCHERS
MY DARLING CLEMENTINE
STAGECOACH
RIO BRAVO
THE NAKED SPUR
VERA CRUZ
BUCHANAN RIDES ALONE
GARDEN OF EVIL
THE GUNFIGHTER
JESSE JAMES
PURSUED
SHANE
THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE
Nicht wertend

Gerhard Midding
RIO BRAVO
THE SEARCHERS
RED RIVER
SHE WORE A YELLOW RIBBON
THE WONDERFUL COUNTRY
UNFORGIVEN
VERA CRUZ
WILL PENNY
WAGONMASTER
THE PROFESSIONALS
MY DARLING CLEMENTINE
THE MAN FROM LARAMIE
LAST OF THE MOHICANS (T&B)
Wertend

Martina Müller & Werner Dütsch
TUMBLEWEEDS
THREE BAD MEN
THE BIG TRAIL
HELL'S HEROES
MY DARLING CLEMENTINE
THE ANGEL AND THE BADMEN
RED RIVER
THUNDERHOOF
SILVER RIVER
COLORADO TERRITORY
SHE WORE A YELLOW RIBBON
WAGONMASTER
WESTWARD THE WOMEN
THE BIG SKY
THE LUSTY MEN
RANCHO NOTORIOUS
THE NAKED SPUR
RUN OF THE ARROW
THE SEARCHERS
MAN OF THE WEST
RIDE LONESOME
NO NAME ON THE BULLET
COMANCHE STATION
THE DEADLY COMPANIONS
THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE
UNFORGIVEN
Chronologisch

Robert Müller
COMANCHE STATION
3:10 TO YUMA
FORT APACHE
RUN OF THE ARROW
RED RIVER
RANCHO NOTORIOUS
WINCHESTER 73
MAN WITHOUT A STAR
DAY OF THE OUTLAW
FORT DOBBS
SILVER LODE
JOHNNY GUITAR

MAJOR DUNDEE
Ungeordnet

Peter Nau
ALONG THE GREAT DIVIDE
MY DARLING CLEMENTINE
RIDE LONESOME
SILVER LODE
TALL MEN RIDING
BEND OF THE RIVER
KISS OF FIRE
SHANE
GREAT DAY IN THE MORNING
HELL CANYON OUTLAWS
THE WONDERFUL COUNTRY
KANSAS RAIDERS
WAY OUT WEST
Nicht wertend

Hanno Neustadt
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
THE SEARCHERS
STAGECOACH
MY DARLING CLEMENTINE
RIO BRAVO
RED RIVER
THE SHOOTIST
VERA CRUZ
THE PROFESSIONALS
HIGH NOON
SILVERADO
JEREMIAH JOHNSON
Ungeordnet

Karlheinz Oplustil
MY DARLING CLEMENTINE
THE SEARCHERS
THE NAKED SPUR
BEND OF THE RIVER
RED RIVER
ALONG THE GREAT DIVIDE
COLORADO TERRITORY
MAN OF THE WEST
DUEL IN THE SUN
THE BIG COUNTRY
THE LAST SUNSET
ONE-EYED JACKS
UNFORGIVEN
Ungeordnet

Enno Patalas
THE SEARCHERS
FORT APACHE
THE BIG SKY
DISTANT TRUMPET
FORTY GUNS
MAN WITHOUT A STAR
MAN OF THE WEST
COMANCHE STATION
THE INDIAN FIGHTER
THE OUTLAW JOSEY WALES
JOHNNY GUITAR
3:10 TO YUMA
THE RESTLESS BREED
Wertend

Harald Pauli
BAD COMPANY
THE BRAVADOS
BROKEN ARROW
GARDEN OF EVIL
HIGH PLAINS DRIFTER
THE LAST HUNT
THE NAKED SPUR
NORTHWEST PASSAGE
PURSUED
RUN OF THE ARROW
SHE WORE A YELLOW RIBBON
THE UNFORGIVEN
THE WESTERNER
Alphabetisch

Milan Pavlovic
THE WILD BUNCH
THE SEARCHERS
RED RIVER
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
THE TALL MEN
EL DORADO
THE NAKED SPUR
THE LAST HUNT
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
GARDEN OF EVIL
Pre-Credit-Sequenz SILVERADO
TWO MULES FOR SISTER SARA
DER SCHATZ IM SILBERSEE
Wertend

Hans-Helmut Prinzler
STAGECOACH
DESTRY RIDES AGAIN
DUEL IN THE SUN
MY DARLING CLEMENTINE
PURSUED
WESTWARD THE WOMAN
HIGH NOON
RIVER OF NO RETURN
THE MAN FROM LARAMIE
THE SEARCHERS
FORTY GUNS
THE BIG COUNTRY
RIO BRAVO
Chronologisch

Sathyan Ramesh
THE MAGNIFICENT SEVEN
THE LAST OF THE MOHICANS
(M. Mann)
EL DORADO
BUTCH CASSIDY AND
THE SUNDANCE KID
SILVERADO
GUNFIGHT AT THE O.K. CARROL
THE PROFESSIONALS
RIO BRAVO
LONELY ARE THE BRAVE
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
MY DARLING CLEMENTINE
LITTLE BIG MAN
UNFORGIVEN
Wertend

Manuela Reichart
JOHNNY GUITAR
DUEL IN THE SUN
FORTY GUNS
THE SEARCHERS
THE OUTLAW
THE SEA OF GRASS
THE BIG COUNTRY
WINNETOU I
McCABE AND MRS. MILLER
UNFORGIVEN
Zehn Western-Vorlieben, ungeordnet
[aber bewußt nur 10]

Wilfried Reichart
Zum Jahresende das übliche Spiel, bald ein Jahrhundertspiel. Ein abgedroschenes Spiel. Die 10 besten Filme des Jahres. 100 deutsche Filme. Die 100 besten Filme aller Zeiten. Die Top 10. Und jetzt die 13 Lieblingswestern. Ach, töte Django, hol' dir Seven Men From Now und laß sie mit The Searchers und Johnny Guitar den Red River runter und den Rio Bravo hochfahren, doch selbst wenn sie Forty Guns hätten und kein Name auf der Kugel stünde, sie würden My Darling Clementine nicht finden, die einsamen Tapferen, nur Il Grande Silenzio.
Besser würde mir gefallen: Die Suche nach der interessantesten ersten Einstellung oder dem aufregendsten Schluß. Wie wär's mit "Die 10 unverständlichsten Filme", "Die 7 dunkelsten Melos", "Die 12 erotischsten Komödien"?

Wilhelm Roth
THE IRON HORSE
MY DARLING CLEMENTINE
WAGONMASTER
THE SEARCHERS
RED RIVER
RIO BRAVO
THE TALL MEN
MAN OF THE WEST
RIDE LONESOME
FORTY GUNS

Der Tag wird kommen

John Waynes 13 beste Western-Sätze

„Liberty Valance ist der härteste Kerl südlich des Picketwire – er kommt gleich nach mir." (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE)

„Das ist mein Steak, Valance." (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE)

„Du bist zu gut, als daß man dir eine Chance geben könnte." (Cole Thornton zum Killer McLeod in EL DORADO)

„Es war kaltblütiger Mord. Aber ich kann damit leben." (Tom Doniphon zu Ransom Stoddard, nachdem er Liberty Valence erschossen hat)

„Hölle und Feuer! Ich habe einen Sattel, der ist älter als sie, Madam." (Zu Ann-Margret, als sie versucht, ihn anzumachen in THE TRAIN ROBBERS)

Lomax (Kirk Douglas) zu Taw Jackson (Wayne), nachdem beide gleichzeitig ihre Gegner erschossen haben: „Meinen hat's zuerst umgehauen". Darauf Wayne: „Yeah, aber meiner war größer." (THE WAR WAGON)

„Ein Mann sollte nie für eine Frau arbeiten – außer er ist geisteskrank!" (ROOSTER Cogburn)

„Paß' auf Männlein, was du da in der Hand hast, ist eine Kanone." (J.B. Books zu einem Räuber, der ihn mit gezogenem Colt ausrauben will; THE SHOOTIST)

„Das war kein Profi. Das war immer ein Arschloch. Wenn der geschossen hat, waren ihm seine Finger im Weg. Der trifft nicht mal mit 'ner Kanone das Euter einer Kuh." (Books über Bat Masterson)

„Ein Mann kann alles verlieren, aber nicht seine Würde." (Ethan Edwards in THE SEARCHERS)

„Man soll nicht mehrere Eide auf einmal schwören." (Ethan Edwards)

„Ein Mann reitet ein Pferd, bis es zusammenbricht, dann geht er zu Fuß weiter. Dann kommt ein Comanche vorbei, nimmt das Pferd und reitet es noch 20 Meilen. Dann frißt er es auf." (Ethan Edwards)

„Der Tag wird kommen." (Ethan Edwards)

Zusammengestellt von Hanno Neustadt

RIDE THE HIGH COUNTRY
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
SHICHI-NIN NO SAMURAI
Nicht wertend

Hans Schifferle
MY DARLING CLEMENTINE
APACHE DRUMS
ROCKY MOUNTAIN
ACROSS THE WIDE MISSOURI
TENNESSEE'S PARTNER
SADDLE THE WIND
RIO BRAVO
THE LAST TRAIN FROM GUN HILL
THE BRAVADOS
FORTY GUNS
FLAMING STAR
THE WILD BUNCH
JEREMIAH JOHNSON
Chronologisch

Frank Schnelle
THE BIG SKY
BLOOD ON THE MOON
FORTY GUNS
THE GUNFIGHTER
THE MAN FROM LARAMIE
NO NAME ON THE BULLET
RED RIVER
RIO BRAVO
RIVER OF NO RETURN
THE SEARCHERS
SHE WORE A YELLOW RIBBON
THE SHOOTIST
VERA CRUZ
Alphabetisch

Hans-Dieter Seidel
VERA CRUZ
THE MAN WHO SHOT L. V.
THE SEARCHERS
FORTY GUNS
RIO BRAVO
BUTCH CASSIDY AND
THE SUNDANCE KID
SILVERADO
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
THE BALLAD OF CABLE HOGUE
CAT BALLOU
THE MAGNIFICENT SEVEN
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
HIGH NOON
Nach Regisseurs-Alphabet

Claudius Seidl
3:10 TO YUMA
RUN FOR COVER
DESTRY RIDES AGAIN
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
PALE RIDER
THE TALL MEN
THE FAR COUNTRY
THE LAST FRONTIER
THE BIG TRAIL
MY DARLING CLEMENTINE
SHE WORE A YELLOW RIBBON
EL DORADO
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
Ungeordnet

Philip Siegel
THE WILD BUNCH
C'ERA UNA VOLTA IL WEST
THE BALLAD OF CABLE HOGUE
THE LIFE AND TIMES OF
JUDGE ROY BEAN
McCABE AND MRS. MILLER
HIGH NOON
HIGH PLAINS DRIFTER
WINCHESTER 73
ONE-EYED JACKS
JEREMIAH JOHNSON
EL DORADO
HEAVEN'S GATE
RED RIVER
Ungeordnet

Bettina Thienhaus
BAD DAY AT BLACK ROCK
THE PROFESSIONALS
RIDE LONESOME
RIO BRAVO
MY DARLING CLEMENTINE
THE UNFORGIVEN
SE SEI VIVO, SPARA
THE OXBOW INCIDENT
JOHNNY GUITAR
THE SHOOTING
WINCHESTER 73
RIDE THE HIGH COUNTRY
HIGH NOON
Ungeordnet

Ralph Umard
UNFORGIVEN
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
IL MERCENARIO
RED RIVER
MY DARLING CLEMENTINE
CLEARCUT
RIDE LONESOME
JESSE JAMES
THE LUSTY MEN
THE SHOOTIST
PER UN PUGNO DI DOLLARI
IL GRANDE SILENZIO
JUBAL
Keine Rangfolge

Erich von Wagner
RIDE LONESOME
COMANCHE STATION
THE NAKED SPUR
THE LAST FRONTIER
THE SEARCHERS
THE HORSE SOLDIERS
THE WILD BUNCH
PER UN PUGNO DI DOLLARI
MAN WITHOUT A STAR
RUN OF THE ARROW
SE SEI VIVO, SPARA
RIDE IN THE WHIRLWIND
VILLA RIDES
Nicht wertend

Die Teilnehmer der Umfrage: Georg Alexander: ZDF (Er lebt in Wiesbaden); Michael Althen: SZ (München – noch!); Frank Arnold: Zitty (Berlin); Steven Bach: Autor von „Final Cut" und „Marlene" (München/Los Angeles); Helmut W. Banz: Cinemathek (Köln); Lars-Olav Beier: tip, „Teamwork in der Traumfabrik" (Berlin); Ulrich von Berg: Bücher über Peckinpah, Fuller, Klick (Berlin); Hans-Christoph Blumenberg: Filmemacher, zuletzt ROTWANG MUSS WEG (Hamburg); Peter Buchka: Süddeutsche Zeitung (München); Brigitte Desalm: Kölner Stadt-Anzeiger (Köln); Werner Dütsch: WDR (Köln); Robert Fischer: Bücher über Truffaut, Lynch, Jodie Foster (Vaterstetten); Bodo Fründt: SZ (München); Rainer Gansera: freier Autor (München); Antje Goldau: Diogenes (Berlin); Frieda Grafe: freie Autorin, früher - ach! SZ (München); Norbert Grob: „Die Zeit" (Berlin); Frauke Hanck: AZ (München); Wolfgang Höbel: SZ (München); Norbert Jochum: freier Autor (Berlin); Roland Johannes: WDR (Köln); Romuald Karmakar: Filmemacher, zuletzt WARHEADS (München); Andreas Kilb: „Die Zeit" (Hamburg); Doris Kuhn: Werkstattkino (München); Dietrich Leder: Medienkritiker (Köln); Walter Maus: WDR (Köln); Dieter Mendelsohn: Western-Professor (Köln); Helmut Merker: WDR (Köln); Gerhard Midding: freier Autor, „Teamwork in der Traumfabrik" (Berlin); Martina Müller: freie Autorin (Köln); Robert Müller: freier Autor (Berlin); Peter Nau: „Zur Kritik des Politischen Films" (Berlin); Hanno Neustadt: Filmhistoriker (Köln); Karlheinz Oplustil: epd Film (Berlin); Enno Patalas: Filmmuseum (München); Harald Pauli: Focus (München); Milan Pavlovic: Kölner Stadt-Anzeiger (Köln); Hans-Helmut Prinzler: Deutsche Kinemathek (Berlin); Sathyan Ramesh: Rheinart (Köln); Manuela Reichart: freie Autorin (Berlin); Wilfried Reichart: WDR (Köln); Wilhelm Roth: epd Film (Frankfurt); Hans Schifferle: SZ, veröffentlicht demnächst „Die 100 Horror-Filme" (München); Frank Schnelle: Bücher u.a. über Jack Arnold und John Carpenter (Berlin); Hans-Dieter Seidel: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt); Claudius Seidl: Der Spiegel (München/Hamburg); Philip Siegel: Mitbegründer von Steadycam, Autor für Monitor (Köln); Bettina Thienhaus: epd Film (Frankfurt); Ralph Umard: tip (Berlin); Erich [Waco] von Wagner: Werkstattkino (München).

ACROSS THE WIDE MISSOURI (Colorado; William A. Wellman, 51)
ALAMO, THE (Alamo; John Wayne, 60)
ALONG THE GREAT DIVIDE (Den Hals in der Schlinge; Raoul Walsh, 51) ***
ANGEL AND THE BADMEN (Der schwarze Reiter; James Edward Grant, 47)
APACHE DRUMS (Trommeln des Todes; Hugo Fregonese, 50) **
BAD COMPANY (In schlechter Gesellschaft; Robert Benton, 72)
BAD DAY AT BLACK ROCK (Stadt in Angst; John Sturges, 55)
BALLAD OF CABLE HOGUE, THE (Abgrechnet wird zum Schluß; Sam Peckinpah, 70) **
BEGUILED, THE (Betrogen; Don Siegel, 71)
BEND OF THE RIVER (Meuterei am Schlangenfluß; Anthony Mann, 52) ******
BIG COUNTRY, THE (Weites Land; William Wyler, 58) *****
BIG SKY, THE (Weiter Himmel; Howard Hawks, 52) ******
BIG TRAIL, THE (Raoul Walsh, 30) ****
BILLY THE KID (Billy the Kid; King Vidor, 30)
BLOOD ON THE MOON (Gun Men/Nacht in der Prärie; Robert Wise, 48)
BRAVADOS, THE (Bravados; Henry King, 58) **
BROKEN ARROW (Der gebrochene Pfeil; Delmer Daves, 50) **
BUCHANAN RIDES ALONE (Sein Colt war schneller; Budd Boetticher, 58) ****
BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO, IL (Zwei glorreiche Halunken; Sergio Leone, Italien 66) ******
BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (Zwei Banditen; George Roy Hill, 69) ***
CANYON PASSAGE (Feuer am Horizont; Jacques Tourneur, 46)
CAT BALLOU (Cat Ballou; Elliot Silverstein, 65) **
C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Spiel mir das Lied vom Tod; Sergio Leone, Italien 68) **10**
CHEYENNE AUTUMN (Cheyenne; John Ford, 64)
CLEARCUT (Die Rache des Wolfes; Richard Bugajski, 92)
COLORADO TERRITORY (Vogelfrei; Raoul Walsh, 49) **
THE COMANCHEROS (Die Comancheros; Michael Curtiz, 62) *
COMANCHE STATION (Einer gibt nicht auf; Budd Boetticher, 60) ****
DANCES WITH WOLVES (Der mit dem Wolf tanzt; Kevin Costner, 90)
DAY OF THE BADMAN (Die letzte Kugel; Harry Keller, 57)
DAY OF THE OUTLAW (Tag der Gesetzlosen; André de Toth, 59)
DEADLY COMPANIONS (Gefährten des Todes; Sam Peckinpah, 61)
DECISION AT SUNDOWN (Fahrkarte ins Jenseits; Budd Boetticher, 57)
DESTRY RIDES AGAIN (Der große Bluff; George Marshall, 39) ******
DISTANT TRUMPET, A (Die blaue Eskadron; Raoul Walsh, 63)
DJANGO (Django; Sergio Corbucci, Italien/Spanien 66) **
DODGE CITY (Herr des Wilden Westens; Michael Curtiz, 39) **
DUEL IN THE SUN (Duell in der Sonne; King Vidor, 46) ****
EL DORADO (El Dorado; Howard Hawks, 67) *******
ESCAPE FROM FORT BRAVO (Verrat im Fort Bravo; John Sturges, 53)
FAR COUNTRY, THE (Über den Todespaß; Anthony Mann, 54) ****
FLAMING STAR (Flammender Stern; Don Siegel, 60)
FORT APACHE (Bis zum letzten Mann; John Ford, 48) **
FORT DOBBS (Im Höllentempo nach Fort Dobbs; Gordon Douglas, 57)
FORTY GUNS (Vierzig Gewehre; Sam Fuller, 57) **16**
GARDEN OF EVIL (Der Garten des Bösen; Henry Hathaway, 54) *******
GIU' LA TESTA (Todesmelodie; Sergio Leone, Italien 71) **
GO WEST (Der Cowboy; Buster Keaton, 25)
GRANDE SILENZIO, IL (Leichen pflastern seinen Weg; Sergio Corbucci, Italien/Frankreich 68) **
GREAT DAY IN THE MORNING (Skrupellos; Jacques Tourneur, 56) **
GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin S. Porter, 03)
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL (Zwei rechnen ab; John Sturges, 57) ******
GUNFIGHTER, THE (Der Scharfschütze/Scharfschütze Jimmy Ringo; Henry King, 50) **
GUNMEN'S WALK (Duell im Morgengrauen; Phil Karlson, 58)
HALLELUJA TRAIL, THE (40 Wagen westwärts; John Sturges, 65)
HANGING TREE, THE (Der Galgenbaum; Delmer Daves, 59)
HEAVEN'S GATE (Heaven's Gate; Michael Cimino, 80) ****
HELL CANYON OUTLAWS (Die schwarze Bande; Paul Landres, 57)
HELLER IN PINK TIGHTS (Die Dame und der Killer; George Cukor, 60)
HELL'S HEROES (William Wyler, 30)
HIGH NOON (Zwölf Uhr mittags; Fred Zinneman, 52) **8**
HIGH PLAINS DRIFTER (Ein Fremder ohne Namen; Clint Eastwood, 72) **
HOMBRE (Man nannte ihn Hombre; Martin Ritt, 66) **
HORSE SOLDIERS, THE (Der letzte Befehl; John Ford, 59) ****
INDIAN FIGHTER, THE (Als Vergeltung sieben Kugeln/Zwischen zwei Feuern; André de Toth, 55) **
IRON HORSE, THE (Das eiserne Pferd; John Ford, 24) **
JEREMIAH JOHNSON (Jeremiah Johnson; Sydney Pollack, 72) *******
JESSE JAMES (Jesse James, Mann ohne Gesetz; Henry King, 39) ***
JOHNNY GUITAR (Johnny Guitar/Wenn Frauen hassen; Nicholas Ray, 53) **15**
JUBAL (Der Mann ohne Furcht; Delmer Daves, 55)
KANSAS RAIDERS (Reiter ohne Gnade; Ray Enright, 50)
KISS OF DEATH (El Tigre; Joseph M. Newman, 55)
LAST FRONTIER, THE (Draußen wartet der Tod; Anthony Mann, 55) ***
LAST HUNT, THE (Die letzte Jagd/Satan im Sattel; Richard Brooks, 55) ***
LAST OF THE MOHICANS, THE (Der letzte Mohikaner; Maurice Tourneur & Clarence Brown, 21)
LAST OF THE MOHICANS, THE (Der letzte Mohikaner; Michael Mann, 92) **
LAST SUNSET, THE (El Perdido; Robert Aldrich, 60) **
LAST TRAIN FROM GUN HILL, THE (Der letzte Zug von Gun-Hill; John Sturges, 58) **
LAST WAGON, THE (Der letzte Wagen; Delmer Daves, 56)
LAW AND JAKE WADE, THE (Der Schatz des Gehenkten; John Sturges, 58)
LEFT-HANDED GUN, THE (Billy the Kid/Einer muß dran glauben; Arthur Penn, 58) **
LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN, THE (Das war Roy Bean; John Huston, 72) **
LITTLE BIG MAN (Little Big Man; Arthur Penn, 70) ***
LONELY ARE THE BRAVE (Einsam sind die Tapferen; David Miller, 62) ***
LONESOME COWBOYS (Lonesome Cowboys; Andy Warhol, 68)
LONG RIDERS, THE (Long Riders; Walter Hill, 80)
LUSTY MEN, THE (Der Draufgänger/Arena der Cowboys/The Lusty Men; Nicholas Ray, 52) *****
MAGNIFICENT SEVEN, THE (Die glorreichen Sieben; John Sturges, 60) **
MAJOR DUNDEE (Sierra Chariba; Sam Peckinpah, 64) **
MAN FROM LARAMIE, THE (Der Mann aus Laramie; Anthony Mann, 55) ******
MAN OF THE WEST (Der Mann aus dem Westen; Anthony Mann, 58) **8**
MAN WHO SHOT LIBERTY VALENCE, THE (Der Mann, der Liberty Valence erschoß; John Ford, 61) **8**
MAN WITHOUT A STAR (Mit stahlharter Faust; King Vidor, 54) ******
McCABE AND MRS. MILLER (McCabe und Mrs. Miller; Robert Altman, 71) ******
MERCENARIO, IL (Mercenario - Der Gefürchtete; Sergio Corbucci, Italien 68)
MONTE WALSH (Monte Walsh; William A. Fraker, 70) **
MY DARLING CLEMENTINE (Tombstone/Faustrecht der Prärie; J. Ford, 46) **20**
NAKED SPUR, THE (Nackte Gewalt; Anthony Mann, 52) **11**
NO NAME ON THE BULLET (Auf der Kugel stand kein Name; Jack Arnold, 58) *****
NORTH TO ALASKA (Land der tausend Abenteuer; Henry Hathaway, 60)
NORTHWEST PASSAGE (Nordwest-Passage; King Vidor, 39) ***
ONE-EYED JACKS (Der Besessene; Marlon Brando, 59) *******
OUTLAW, THE (Geächtet; Howard Hughes & Howard Hawks, 40-44) **
OUTLAW JOSEY WALES, THE (Der Texaner; Clint Eastwood, 76) ****
OXBOW-INCIDENT, THE (Der Ritt zum Oxbow; William A. Wellman, 43)
PALE RIDER (Der namenlose Reiter; Clint Eastwood, 85)
PAT GARRETT AND BILLY THE KID (Pat Garrett jagt Billy the Kid; Sam Peckinpah, 73) **11**
PER UN PUGNO DI DOLLARI (Für eine Handvoll Dollar; Sergio Leone, Italien/BRD/Spanien 64) *****
PROFESSIONALS, THE (Die gefürchteten Vier; Richard Brooks, 65) *******
PURSUED (Verfolgt; Raoul Walsh, 47) ******
RANCHO NOTORIOUS (Engel der Gejagten; Fritz Lang, 51) *****
RED RIVER (Panik am roten Fluß; Howard Hawks, 48) **21**
RESTLESS BREED, THE (Ein Kerl wie Dynamit; Allan Dwan, 57)
RETURN OF FRANK JAMES, THE (Rache für Jesse James; Fritz Lang, 40) **
RIDE A CROOKED TRAIL (Der weiße Teufel von Arkansas; Jesse Hibbs, 58)
RIDE IN THE WHIRLWIND (Ritt im Wirbelwind; Monte Hellman, 66) ***
RIDE LONESOME (Auf eigene Faust; Budd Boetticher, 59) **11**
RIDE THE HIGH COUNTRY (Sacramento; Sam Peckinpah, 61) **8**
RIO BRAVO (Rio Bravo; Howard Hawks, 58) **22**
RIO GRANDE (Rio Grande; John Ford, 50) **
RIVER OF NO RETURN (Fluß ohne Wiederkehr; Otto Preminger, 54) *******
ROCKY MOUNTAIN (Herr der rauhen Berge; William Keighley, 50)
RUN FOR COVER (Im Schatten des Galgen; Nicholas Ray, 54) **
RUN OF THE ARROW (Hölle der 1000 Martern; Sam Fuller, 56) *****
SADDLE THE WIND (Vom Teufel geritten; Robert Parrish, 57)
SCHATZ IM SILBERSEE, DER (BRD/Jugoslawien; Harald Reinl, 62)
SEA OF GRASS, THE (Endlos ist die Prärie; Elia Kazan, 46)
SEARCHERS, THE (Der schwarze Falke; John Ford, 56) **26**
SEMINOLE (Seminola; Budd Boetticher, 53)
SE SEI VIVO, SPARA (Töte, Django! Giulio Questi, Italien/Spanien 67) ****
SEVEN MEN FROM NOW (Der Siebente ist dran; Budd Boetticher, 56) *****
SHANE (Mein großer Freund Shane; George Stevens, 53) ******
SHE WORE A YELLOW RIBBON (Der Teufelshauptmann; John Ford, 49) **13**
SHICHI-NIN NO SAMURAI (Die sieben Samurai; Akira Kurosawa, Japan 54) **
SHOOTING, THE (Das Schießen; Monte Hellman, 66) ****
SHOOTIST, THE (The Shootist/Der Scharfschütze; Don Siegel, 76) ***
SILVERADO (Silverado; Lawrence Kasdan, 85) ******
SILVER LODE (Stadt der Verdammten; Allan Dwan, 54) ***
SILVER RIVER (Herr der Silberminen; Raoul Walsh, 48) **
STAGECOACH (Ringo/Höllenfahrt nach Santa Fé; John Ford, 39) **8**
TALL MEN, THE (Drei Rivalen; Raoul Walsh, 55) *****
TALL MEN RIDING (Der Teufel im Sattel; Lesley Selander, 55)
TALL T, THE (Um Kopf und Kragen; Budd Boetticher, 57)
TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (Blutige Spur; Abraham Polonsky, 69)
TENNESSEE'S PARTNER (Todesfaust; Allan Dwan, 55)
TERROR IN A TEXAS TOWN (Sturm über Texas; Joseph H. Lewis, 57)
THERE WAS A CROOKED MAN (Zwei dreckige Halunken; Joseph L. Mankiewicz, 70)
THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (Sein letztes Kommando; Raoul Walsh, 41)
THREE BAD MEN (John Ford, 26)
3:10 TO YUMA (Zähl bis Drei und bete; Delmer Daves, 56) ****
THUNDERHOOF (Phil Karlson, 48)
TRUE GRIT (Der Marshal; Henry Hathaway, 69)
TUMBLEWEEDS (William S. Hart, 25)
TWO MULES FOR SISTER SARA (Ein Fressen für die Geier; Don Siegel, 69)
TWO RODE TOGETHER (Zwei ritten zusammen; John Ford, 61) ****
ULZANA'S RAID (Keine Gnade für Ulzana; Robert Aldrich, 72) ***
UNCONQUERED (Die Unbesiegten; Cecil B. De Mille, 47)
UNFORGIVEN (Erbarmungslos; Clint Eastwood, 92) **15**
UNFORGIVEN, THE (Denen man nicht vergibt; John Huston, 60) **
UNION PACIFIC (Union Pacific/Die Frau gehört mir; Cecil B. De Mille, 39) **
VERA CRUZ (Vera Cruz; Robert Aldrich, 54) **9**
VILLA RIDES (Rio Morte/Pancho Villa reitet; Buzz Kulik, 67)
VIRGINIAN, THE (Der Virginier; Victor Fleming, 29) **
WAGONMASTER (Westlich St. Louis; John Ford, 50) ***
WARLOCK (Warlock/Der Mann mit den goldenen Colts; Edward Dmytryk, 59)
WAY OUT WEST (Dick und Doof im Wilden Westen/Zwei ritten nach Texas; James W. Horne, 37)
WESTBOUND (Messer an der Kehle; Budd Boetticher, 59)
WESTERNER, THE (Der Westerner; William Wyler, 40)
WESTERN UNION (Western Union/Überfall der Ogelalla; Fritz Lang, 41)
WESTWARD THE WOMEN (Karawane der Frauen; William A. Wellman, 51) ****
WILD BUNCH, THE (Sie kannten kein Gesetz; Sam Peckinpah, 69) **10**
WILL PENNY (Der Verwegene; Tom Gries, 67)
WINCHESTER 73 (Winchester 73; Anthony Mann, 50) **8**
WINNETOU I (Harald Reinl, BRD/Jugoslawien/Frankreich 63) **
WONDERFUL COUNTRY, THE (Heiße Grenze; Robert Parrish, 59) ****
YOJIMBO (Der Leibwächter; Akira Kurosawa Japan 61)

Der schwarze Falke

Von Joe Hembus

"What makes a man do wander, what makes a man do roam? What makes a man be burden born, and turn his back on home? Ride away, ride away."
Die Tür eines Ranchhauses wird geöffnet und gibt den Blick aus dem dunklen Haus in die helle Landschaft frei. Aus dieser Landschaft, in der Felsenberge wie Monumente stehen, reitet ein Mann auf das Haus zu, Ethan Edwards. Er trägt Mantel, Hut und Säbel eines Offiziers der Südstaaten. Der Bürgerkrieg ist vor drei Jahren zu Ende gegangen, aber Ethan kehrt erst jetzt nach Hause zurück, zu seiner Familie, die vor das Haus tritt, um ihn zu begrüßen: sein Bruder Aaron, dessen Frau Martha, und deren Kinder, zwei Mädchen, Lucy und Debbie, und ein Junge. Weiter gehören zur Familie Martin Pawley („Ich bin ein Achtel Cherokee, der Rest ist walisisch und englisch"), der als Baby von Edwards gefunden wurde, nachdem Indianer seine Eltern getötet hatten, und der als Pflegesohn der Edwards aufgewachsen ist, und als Faktotum der nette alte Mose Harper, der für schwachsinnig gehalten wird und der sich von der Zivilisation einen Schaukelstuhl erhofft.
Die Familie Edwards glaubt, Ethan sei während der drei Jahre, in denen man nichts von ihm gehört hat, in Kalifornien gewesen. Ethan verneint das, weicht aber allen Fragen, wo er wirklich war und warum er jetzt zu seinen Verwandten kommt, aus. Ethan: „Ich werde Euch nicht auf der Tasche liegen. Hier sind sechzig Goldstücke, und hier noch mal so viele, Yankee-Dollars." Aaron: „Die sind frisch geprägt, als ob sie aus der Münze kämen." Ethan: „So?" Aarons Frau Martha sind die Fragen und die Anspielungen peinlich; sie behandelt ihren Schwager mit der Aufmerksamkeit einer Liebenden, und dieselbe Aufmerksamkeit schenkt Ethan ihr. Der einzige, der das merkt und taktvoll übersieht, ist Samuel Clayton, Priester und außerdem Captain der Texas Rangers, der mit Nachbarn kommt, um die Hilfe der Edwards zu reklamieren: dem Nachbarn Lars Jorgensen, dessen Sohn Brad die Edwards-Tochter Lucy liebt, ist Vieh gestohlen worden. Clayton ist ein alter Freund Ethans: „Wann bist du gekommen? Ich habe dich bei Kriegsende nicht gesehen. Wenn ich mich recht erinnere, warst du gar nicht dabei, als wir die Waffen streckten." Ethan: „Ich halte nicht viel von Waffenstrecken. Ich habe meinen Säbel immer noch, Pastor." Clayton hält es für denkbar, daß Ethan von der Polizei gesucht wird: „Auf dich passen viele Steckbriefe." Ethan gibt der Vermutung des alten Mose Harper recht, das Vieh könnte von den Indianern gestohlen sein, und er besteht darauf, daß sein Bruder Aaron bei seiner Familie bleibt und er, Ethan, an seiner Stelle, mit den Texas-Rangern unter Clayton auf die Suche nach den Viehdieben reitet. Auch Martin Pawley reitet mit.

Unterwegs verbietet Ethan es sich, von Martin mit „Onkel" angeredet zu werden. „Ich bin nicht dein Onkel." Martin: „Ja, Sir." Ethan: „Brauchst auch nicht ‚Sir' zu mir zu sagen. Auch nicht Großpapa oder Methusalem. Ich nehm's noch mit einem Bürschchen wie dir auf." Martin: „Wie soll ich dich dann nennen?" Ethan: „Ich heiße Ethan." Das kann vieles bedeuten: Daß Ethan nicht als alter Herr betrachtet werden will; daß er keine Verwandtschaft mit einem Halbblut will; daß er zu keiner Art von Gemeinschaft gezählt werden will; oder daß er mit Martin eine neue Gemeinschaft gründet, daß er ihn adoptiert.

Nach einem Ritt von vierzig Meilen finden die Texas Ranger das gestohlene Vieh tot. Jetzt ist allen klar, daß es Indianer waren, die das Vieh weggetrieben haben; aber nicht aus Hunger, denn sie haben die geschlachteten Tiere einfach liegenlassen. Wahrscheinlich wollten sie die Ranch von Edwards überfallen oder die von Jorgensen. Ethan denkt in diesem Augenblick nur an seine Schwägerin Martha. Er weiß, daß es ein furchtbarer Fehler war, auf die Verfolgung der Viehdiebe zu reiten. Er weiß, daß dieser Fehler nie wieder gutgemacht werden kann. Aaron Edwards und seine Frau Martha merken in diesem Augenblick, daß sie von Indianern eingekreist sind. Sie versuchen nur noch, das ihren Kindern zu verheimlichen und die Kinder zu retten. Sie schicken Debbie zu dem Platz, den sie vom Versteckspielen kennt, zu den Grabsteinen auf dem Familienfriedhof. Dort wird sie von Chief Scar, dem Häuptling der Indianer, gefunden. Debbie ist zu diesem Zeitpunkt etwa zehn Jahre alt. Sie und ihre ältere Schwester Lucy sind verschwunden, als Ethan und die anderen Männer zurückkommen, alle anderen sind tot. Ethan ruft „Martha, Martha!", als er in die rauchenden Trümmer der Ranch läuft. Er findet sie, und er hindert Martin Pawley mit Gewalt daran, sich anzusehen, was ihn selbst wahnsinnig macht.

Die Toten werden bestattet. An den offenen Gräbern singen die Hinterbliebenen "Shall we gather at the river". Der Captain und Reverend Clayton sprechen die Totengebete. Ethan fällt ihm ins Wort: „Nun sag' schon Amen!" Clayton: „Ich bin noch nicht fertig." Ethan: „Ich habe keine Zeit mehr zum Beten. Amen!" Clayton: „Amen." Ethan ruft ungeduldig nach Martin Pawley und Brad Jorgensen, mit denen er die entführten Mädchen suchen gehen will. Frau Jorgensen hat ein Anliegen: „Ich weiß bestimmt, daß es Marthas Wunsch gewesen wäre, daß sie sich der Jungen annehmen. Und sollten die Mädchen tot sein, lassen Sie nicht zu, daß die Jungen ihr Leben damit vergeuden, um sie zu rächen. Versprechen Sie das, Ethan!" Ethan geht nicht darauf ein. Mit den Jungen, dem alten Jorgensen, Reverend-Captain Clayton und den Texas Rangern beginnt er die Suche nach den Mädchen. Die erste Spur der Indianer ist einer ihrer Toten, den sie bestattet haben. Ethan schießt ihm durch beide Augen. Clayton: "Wozu soll das gut sein?" Ethan: „Nach unserem Glauben zu nichts. Aber nach dem Glauben dieser Comanchen geht er nicht in die ewigen Jagdgründe ein, wenn er keine Augen hat. Er muß ewig zwischen den Winden wandern. Verstehst du das, Pastor?" Die Suche geht weiter, und Ethan spürt die Comanchen auf. Er will sie direkt angreifen, aber Clayton ist für eine vorsichtige Strategie, die verhindern soll, daß bei einem Angriff die Comanchen ihre Gefangenen umbringen. Ethan: „Ja, Captain. Aber wenn es daneben geht, war das dein letzter Befehl." Ethan fühlt sich unwohl in

der Formation, in die er eingegliedert ist: er wartet auf sein eigenes jüngstes Gericht: „Der Tag wird kommen."

Der Trupp reitet durch ein breites Tal. Auf den Höhenzügen rechts und links erscheinen in Kolonne die Comanchen, die ihren Verfolgern als tödliche Eskorte folgen. Clayton gibt Befehl, einfach weiter zu reiten, und fragt den alten Mose Harper, wie weit es noch bis zum Fluß sei. Mose Harper: "Ich habe schon gebadet." Schließlich setzt sich der Trupp in Galopp, die Indianer folgen, am Fluß kommt es zur Schlacht, aber bevor es dazu kommt, betet Mose Harper: „Für das, was du uns bescheren wirst, danken wir dir, o Herr!" Die Schießerei bringt Verluste auf beiden Seiten. Als die Indianer ihre Toten und Verwundeten bergen wollen, läßt Clayton mit dem Schießen aufhören, aber Ethan tötet weiter: „Jetzt ist meine Geduld zu Ende! Ihr könnt alle umkehren, alle! Ich brauche euch nicht mehr! Mit dem, was ich vorhabe, werde ich auch alleine fertig!" Die anderen akzeptieren seinen Vorschlag und kehren um. Ethan reitet weiter mit Martin Pawley und dem jungen Brad Jorgensen, der mit Lucy verlobt ist. Ethan macht klar, daß er es sein wird, der die Befehle gibt. Brad: „Natürlich, Ethan. Wir haben alle das gleiche Ziel. Wir wollen Lucy und Debbie finden." Das ist für Ethan nicht das Wichtigste: „Wenn sie noch am Leben sind." Diesen Satz wird er noch öfter sagen, bis Brad eines Tages sagt: „Das habe ich nun genug gehört. Vielleicht ist Lucy tot. Vielleicht sind sie beide tot. Aber wenn ich das noch einmal von Ihnen höre, dann schlage ich zu, Mister Edwards!" Ethan: „Der Tag wird kommen."

Ethan sucht die Entführer, nicht die Entführten. Die jungen Männer, die meinen, wenn die Indianer nur etwas Menschliches hätten, müßten sie auch einmal Rast machen, klärt Ethan auf: „Nein. Ein Mensch reitet ein Pferd, bis es zusammenbricht. Dann geht er zu Fuß weiter. Dann kommt ein Comanche vorbei. Er nimmt das Pferd, reitet noch 20 Meilen auf ihm, dann frißt er es auf." Als eine Spur verrät, daß vier Indianer sich von dem Haupttrupp getrennt haben, reitet Ethan ihnen in eine Schlucht nach. Er kommt ohne seinen Rock zurück und reinigt sein blutiges Messer, indem er es immer wieder in den Boden stößt. Sein Verhalten irritiert die jungen Männer, aber Ethan antwortet nicht auf ihre Fragen. Wenig später späht Brad von einer Klippe das Lager der Indianer aus; er berichtet dann, er habe Lucy gesehen. Ethan: „Du hast Lucy nicht gesehen. Das war ein Comanche, der Lucys Kleid anhatte. Ich habe Lucy in der Schlucht gefunden. Ich habe sie in meinen Rock gewickelt und mit meinen eigenen Händen begraben. Ich wollte euch nichts davon sagen." Brad: „Was ... haben sie ... war sie ..." Ethan schreit ihn an: „Was willst du? Soll ich dir eine Zeichnung machen? Deutlicher werden? Frag mich nie mehr! Solange du lebst! Frag mich nie wieder!" Haltlos schluchzend stürzt Brad davon, um Lucy zu rächen. Ethan hält Martin davor zurück, ihn zu halten oder ihm zu folgen. Sie hören Schüsse. Brad ist in seinen Tod gelaufen. Ethan und Martin reiten weiter.

Als sie zwei Jahre nach ihrem Aufbruch zum erstenmal zur Jorgensen-Ranch zurückkehren, berichtet Ethan: „Wir folgten ihnen, bis ein Schneesturm kam. Dann verloren wir ihre Spur. Ihr könnt nicht ahnen, wo wir überall waren." Den Tod Brads hat Ethan den Eltern schon schriftlich mitgeteilt. Jorgensen: „Dieses Land hat meinen Jungen umgebracht, ja bei Gott, ich sage dir, Ethan: dieses verfluchte Land." Seine Frau meint, es müßten Opfer gebracht werden, damit dieses Land sich selbst findet und ein schönes, friedliches Land wird. Ihr Mann verwirft das als die typischen Weisheiten einer ehemaligen Schullehrerin. Die Jorgensens haben einen Brief für Ethan, von einem Händler namens Futterman; er hat von den Indianern ein Kleid gekauft, das wahrscheinlich Debbie gehörte. Ethan beschließt, gleich am nächsten Morgen zu Futterman aufzubrechen. Er und Laurie, die Tochter der Jorgensens, versuchen, Martin Pawley zum Dableiben zu bewegen. Laurie liebt Martin und behauptet, sie beide wären seit ihrem dritten Lebensjahr miteinander verlobt. Am nächsten Morgen erfährt Martin von Laurie, daß Ethan bereits fortgeritten ist: „Martin, Ihr beide könnt zusammen nicht mehr erreichen als er allein. Du wirst sehen: er wird sie finden." Martin: „Davor fürchte ich mich eben: daß er sie findet. Du kennst ihn nicht. Er braucht das Wort Comanchen nur zu hören, und dann greift er sofort zum Messer. Erspar mir das. Er ist dann ein Mann, der nicht mehr weiß, was er tut. Und ich will dabeisein, damit dann nichts passiert." Martin reitet Ethan nach und läßt eine verzweifelte Laurie zurück: „Rechne ja nicht damit, daß ich noch hier bin, wenn du wiederkommst. Ich habe in dieser gottverlassenen Einöde zwei Jahre herumgesessen und auf dich gewartet. Und ich will nicht als alte Jungfer sterben."

Ethan und Martin finden den Händler Futterman, einen geldgierigen Mann, der auf die 1000 Dollar scharf ist, die Ethan für Debbies Beischaffung ausgeschrieben hat. Für eine Anzahlung erfahren Ethan und Martin, daß Debbie die Gefangene des Häuptlings Scar von den Najeki-Comanchen ist, den man zuletzt auf dem Weg nach Fort Wingate gesehen hat. Als Futterman nachts versucht, Ethan und Martin bei ihren Nachtlager auszurauben, erschießt Ethan ihn. Sie ziehen weiter. Bei dem Versuch, eine Decke zu kaufen, erwirbt Martin irrtümlich eine Indianerin. Sie heißt eigentlich 'Schwarze Wildgans, die durch die Nacht fliegt', aber weil Martin seine oft unbeholfenen Reden stets mit "Look!" beginnt, glaubt sie, er habe sie Look getauft. Ethan amüsiert sich über dieses Verhältnis; es ist für ihn nur natürlich, wenn der weiße Mann die rote Frau nimmt, nur umgekehrt darf es nicht sein. Nachdem Look gehört hat, daß die Männer sich über Häuptling Scar unterhalten, läuft sie nachts weg. Auf der Suche nach Scar kommen die Männer in den Norden, ins Büffelland. Als sie Büffeln begegnen und einige für ihren Proviant erlegen, überfällt Ethan ein Rausch, und er schießt unaufhörlich in die Herde. Martin will wissen, was das bedeuten soll. Ethan: „Hunger, leere Bäuche – das soll das bedeuten! Du Hohlkopf! Wenigstens wird sich kein Comanche mehr an ihnen gütlich tun. Töte sie, töte sie, töte sie!" Der Hall seiner Schüsse geht über in einen Militärmarsch. Die Kavallerie kommt vom Töten. Unter den Toten ist Look. Es hat wieder geschneit. Durch den Schnee ziehen die gefangenen Überlebenden eines Massakers. Ethan und Martin lassen sich zu den befreiten weißen Frauen führen, die bei den Indianern gefangen waren. Debbie ist nicht dabei. Die Frauen sind wahnsinnig. Martin: „Kaum zu glauben, daß es Weiße sind." Ethan: „Das sind keine Weißen mehr, das sind Comanchen." Alle diese Erlebnisse, von der Begegnung mit Futterman bis zu der Begegnug mit den wahnsinnig gewordenen Frauen, erfahren die Jorgensens durch einen Brief Martins an Laurie. Inzwischen ist wieder ein Jahr vergangen. Den Brief hat Charles McCorry gebracht, Cowboy und Briefträger. Er wirbt um Laurie und tröstet sie mit einem Lied: „Gone again, skip to my Lou!"

Die weitere Suche führt Ethan und Martin nach New Mexico. Dort begegnen sie dem alten Mose Harper, der gleichfalls, wie er erzählt, die ganze Zeit nach Debbie gesucht hat. Er will aber kein Geld für seine Mühen, nur einen Schaukelstuhl. Mose Harper hat einen Mann gefunden, der weiß, wo die Najeki-Comanchen mit Debbie sind. Ethan und Martin lernen diesen Mann, Emilio Figueroa, kennen, und er führt sie zum Lager der Najekis. Ethan tritt vor Scar. Die

beiden Männer tauschen Beleidigungen aus. Ethan: „Scar, he? Deutlich zu sehen, wie du zu deinem Namen gekommen bist. Du sprichst ja gut Amerikanisch - für einen Comanchen - hat's dir jemand beigebracht?" Scar: „Du sprichst gut Comanche – hat's dir jemand beigebracht?" In Scars Zelt haben seine Frauen den Ehrenplatz, weil seine Söhne tot sind. Scar: „Zwei Söhne getötet von weißer Mann, für jeden Sohn nehme ich viele -" Er hat kein Wort für Skalp, weil Skalpieren eine erfindung des weißen Mannes ist. Von einer seiner Frauen läßt der Häuptling Ethan die Lanze zeigen, an der die Skalps hängen. Unter den Skalps ist der von Martha. Die Frau, die Ethan die Skalps zeigt, ist Debbie. Ethan: „Ich komme her, um zu handeln, nicht um deine Sammlung zu bewundern." Nach der ersten Begegnung bricht Figueroa überstürzt auf: „Er weiß, wer sie sind, und warum sie hier sind." Die zuerst geforderte Belohnung lehnt er jetzt ab. „Ich will kein Blutgeld. Gott schütze sie."

Ethan und Martin lagern in der Nähe des Najeki-Lagers. Debbie kommt zu Martin, um ihm zu sagen, daß sie ihn erkennt und sich erinnert, daß sie aber bleiben will: „Das ist mein Volk. Geh bitte, Martin!" Ethan versucht, Debbie zu erschießen. Martin deckt sie mit seinem Leib und legt seinerseits auf Ethan an. Ethan: „Geh zur Seite, Martin!" Martin: „Das darfst du nicht tun, Ethan! Nein! Nicht!" Ethan: „Geh' zur Seite!" Die Najeki greifen an. Ethan wird von einem Pfeil verwundet. Martin rettet ihn. Sie können sich in eine Felshöhle flüchten. Martin: „Sieht so aus, als ob ich die Wunde wieder aufmachen muß, damit das Gift rausgeht. Es ist mir ein Rätsel, wie du am Leben geblieben bist." Ethan läßt Martin sein Testament lesen, in dem er ihm alles vererbt, weil er, wie er schreibt, keine Blutsverwandte hat. Martin: „Was soll das heißen, daß du keine Blutsverwandte hast? Debbie ist deine Blutsverwandte." Ethan: „Nicht mehr." Martin: „Was bist du für ein Mensch?" Ethan: „Sie hat mit einem Indianer gelebt, sie ist nichts anderes." Martin: „Halt dein böses Maul. Ich wünsche, daß du verreckst." Ethan: „Der Tag wird kommen." Martin schluchzt in verzweifelter Wut.

Drei Jahre nach ihrem letzten Besuch kommen Ethan und Martin wieder zur Jorgensen-Ranch. Dort herrscht Festtagsstimmung, die Musik spielt „Yellow Rose of Texas" und „Shall we gather at the river", und Captain-Reverend Clayton bereitet sich darauf vor, Laurie und Charley MacCorry zu vermählen. Das Eintreffen von Ethan und Martin unterbricht die Zeremonie, eine große Prügelei zwischen Martin und Charley macht klar, daß Charley als Bräutigam ausgespielt hat. Oder wie einer der Gäste sagt: „Das war eine schöne Hochzeitsfeier - auch wenn niemand geheiratet hat.„ Clayton muß Ethan und Martin festnehmen, weil sie wegen Ermordung von Mister Futterman gesucht werden. Da kommt ein junger Kavallerie-Offizier, Lieutenant Greenhill und bringt den alten Mose Harper mit. Mose Harper war Gefangener des Häuptlings Scar und berichtet, die Najekis lagerten hier in der Gegend; der Lieutenant soll nicht nur Mose Harper nach Hause bringen, sondern im Auftrag seines Vorgesetzten auch die Hilfe der Texas Ranger für eine gemeinsame Strafexpedition gegen die Indianer anfordern. Im Morgengrauen soll ihr Lager angegriffen werden. Martin findet bei niemandem Verständnis für seine Sorge, vor dem Angriff Debbie zu bergen. Selbst Laurie sagt: „Was willst du holen – eine Comanchen-Braut, die sicher schon an den Höchstbietenden versteigert wurde?! Ethan würde ihr eine Kugel durch den Kopf schießen, und Martha

würde ihm recht geben!“ Martin: „Erst wenn ich tot bin.“ Er erreicht es aber, daß er sich vor der Attacke in das Dorf schleichen darf, um Debbie herauszuholen. Er wird darauf aufmerksam gemacht, daß die Angreifer keine Zeit mit Zielen verschwenden werden. Martin schleicht in Scars Zelt, tötet den Häuptling und flieht mit Debbie. Die Kavallerie und die Texas Ranger überfallen das Lager und machen Männer, Frauen und Kinder nieder. Ethan reitet zu Scars Zelt und skalpiert den toten Häuptling. Dann sucht er Debbie und verfolgt sie. Martin schreit: „Nicht schießen, nicht, Ethan! Nicht! Nicht!“ Ethan greift Debbie, schwingt sie über seinen Kopf und nimmt sie wie ein Kind in die Arme: „Wir gehen nach Hause, Debbie.“ Sie reiten nach Hause. Martin geht neben dem Pferd, das Ethan und Debbie trägt. Dann gehen Martin, Laurie, Debbie und die Jorgensens in das Jorgensen-Haus. Ethan läßt sie in das Haus treten. Er steht einen Augenblick draußen. Dann wendet er sich um und geht weg. Die Tür schließt sich. Schlußlied: *“A man will search his heart and soul, go searching way out there. Yes, peace of mind he knows he’ll find. But where, oh Lord, but where? Ride away, ride away, ride away.“*

Der *Moby Dick* des Western, ein revidierter *Lederstrumpf*, „Die Geschichte Amerikas„ (Joseph McBride). Die Tür zu einem neuen Land hat sich geöffnet. Die Tür zu einem neuen Land hat sich geschlossen. Das Land ist besiegt. Der eingeborene Amerikaner ist tot und skalpiert. Die weiße Frau, die auf dem Boden Amerikas eingewurzelt wurde (*soiled*, das bedeutet nicht nur geschändet, sondern auch mit der Erde vermählt), ist zurückgeholt. Aber es gibt keinen Frieden. Die weißen Amerikaner, die ihren Schlulehrerinnen-Traum von der Zivilisation träumen, bleiben in ihrem dunklen Haus zurück. Der weiße Amerikaner, der sich der Herausforderung der Wildnis stellt, Ethan Edwards, der zu den Wilden wie Lederstrumpf zu den Wilden ging und wie John Ford mit diesem Film zu den Wilden geht, ist verdammt zwischen den Winden zu wandern, wie ein toter Krieger, dem man die Augen ausgeschossen hat. Ahab hat das Meer der Wüsten, der Prärien, der Felsengebirge durchquert, seinen weißen Wal erlegt und geht mit ihm unter. Er versinkt in dem Land, dessen Büffel er geschossen, dessen Menschen er massakriert, dessen Erde er mit Messern, Kugeln und mit seinen Fäusten bearbeitet hat. Sein Vaterland hat er im Bürgerkrieg verloren; Ethan Edwards erklärt, er habe einen Eid auf die Regierung der Südstaaten geschworen, und mehrere Eide hintereinander schwöre er nicht. Lieber wird er ein Outlaw; als von den frischgemünzten Yankee-Dollars die Rede ist, die er mitbringt, variiert Max Steiner, dessen Musik ein guter Schlüssel zu vielen unausgesprochenen Mitteilungen des Films ist, das Leitmotiv „What makes a man do wander?„ ins Kriminal-Ironische; das sagt ziemlich viel über seine unerklärten drei Jahre Abwesenheit. Die Frau, die er liebt, Martha, hat er zuerst an seinen Bruder und dann an den Indianer verloren. Die Suche nach dem, was bleibt, kann nur noch eine Odyssee der Rache werden, mit der Zähigkeit des Wilden betrieben.
Ethan Edwards ist selbst wie der Indianer, von dem er erzählt: der Indianer, der das zuschanden gerittene Pferd noch zwanzig Meilen reitet und es dann auffrißt. Ethan ist der nächste Anverwandte von Häuptling Scar, der genauso viel verliert wie Ethan, nur daß „dieses Land!“, von dem die weißen Figuren des Films mit Verzweiflung sprechen, sein Land ist,

das hat er Ethan über, deshalb trachtet Ethan nach der Vernichtung dieses Landes. Der Film läßt keinen Zweifel an dem Recht des Indianers. Die Weißen haben den Zyklus der Rache eröffnet, indem sie Scars Söhne umgebracht haben. Auch die sympathischsten Weißen des Films propagieren die Auslöschung des eingeborenen Amerikaners: Lucy meint, selbst Martha hätte es für richtig gefunden, daß ihre zur Indianerin gewordene Tochter die Kugel verdient. Mit der entsprechenden Brutalität gehen die unsympathischsten und lächerlichsten Weißen des Films, die Militärs, bei der Auslöschung der Indianer vor. Die berühmte Szene des Washita-Massakers in Arthur Penns LITTLE BIG MAN, über ein Jahrzehnt nach Fords Film entstanden, erzählt von dem Indianer-Massaker im Schnee nur detaillierter, nicht mehr; selbst der irische Marsch *Gary Owens,* mit dem Penn die Brutalität des Vorgangs unterstreicht, wird hier von Ford schon in der gleichen Funktion benutzt. Die Rohheit, mit der Ethan dem Häuptling ins Gesicht sagt, man sähe deutlich, woher er seinen Namen Scar habe, wird dabei nur übertroffen von der barbarischen Wildheit, mit der er dem toten Scar die letzte Narbe zufügt, indem er ihn skalpiert. Ob er sich damit erlöst, wie manche Kritiker glauben, oder ob er sich nicht eher selbst eine neue Narbe zufügt zu den vielen, von denen er schon gezeichnet ist, steht dahin.

Jedenfalls hat der deutsche Titel des Films ganz recht, wenn er den Häuptling zu seinem Namenspatron macht, wenn auch die Erfindung des Namens „Schwarzer Falke" der schiere Unsinn ist (vor allem, wenn Ethan im Dialog die spanische Form des Namens „Narbe", „Cicatrix", unerschrocken übersetzt mit „Schwarzer Falke"). Die meisten Figuren des Films sind mit Narben gezeichnet, und es hängt mit diesen Narben zusammen, wenn die dominierende Äußerungsform aller Figuren Gesten und Laute der Verzweiflung sind. Bei den Weißen der Zivilisation ist es eine passive Verzweiflung, bei Ethan eine aktive Verzweiflung, die sich in Aggression umsetzt. Die bezeichnendste Geste der Verzweiflung ist Jorgensens ausholende Armbewegung, mit der er zu dem zum erstenmal von der Suche zurückkehrenden Ethan sagt: „Ach Ethan – dieses Land!" Martin bricht in seiner Verzweiflung über Ethan schluchzend zusammen. Brad Jorgensen rennt in seiner Verzweiflung über Lucys Tod in seinen eigenen Untergang. In den zärtlichen Gesten von Marthas Umgang mit Ethan liegt verzweifelte Resignation. Lauries Verzweiflung über den unverständigen Martin Pawley hat etwas Komisches, aber es bleibt kein Zweifel, daß dahinter die Verzweiflung über ihre Einsamkeit steckt; ihre geplante Hochzeit mit Charley McCorry ist selbst nur eine Geste der Verzweiflung. Und die Fixigkeit, mit der Clayton seine verschiedenen Amtstitel und die dazugehörigen Bibeln und Gewehre wechselt, ist auch nur ein Hantieren mit verzweifelten Alternativen.

Bei Ethan sitzt die Verzweiflung tiefer als in allen anderen, da er bewußter, erfahrener und sensibler als alle anderen ist, eine Figur, die uns nur deshalb so widersprüchlich erscheint, weil sie so komplett ist, zärtlich, heiter, roh, wahnsinnig und vieles mehr in einem; folgerichtig äußert er sich beständig in aggressiven und destruktiven Gesten: er schießt, sticht, schlägt, schreit, und wenn nichts anderes zur Hand ist, um seine Gemütslage auszudrücken, schleudert er den Tequila in das offene Herdfeuer. Nur der Weise schwebt lächelnd über diesem Meer des Schmerzes und des Kummers: der alte Mose Harper, der königliche Narr, dessen Ehrgeiz auf einen Schaukelstuhl geht, der erfolgreichste Sucher von allen. Wie von vielen wichtigen Ereignissen des Films zeigt uns Ford auch von seiner Seite nur das Resultat: Mose Harper ist es, der die beiden Male, da Ethan und Martin die Spuren Debbies verlieren oder die Suche aufgeben, herausfindet, wo das kleine Mädchen steckt. Und wenn es für ihn brenzlig wird, rettet er sich, indem er den spielt, für den alle ihn halten: den Schwachsinnigen. Man darf nicht übersehen, daß es Ethan ist, der vor allen anderen Mose Harpers Weisheit erkennt: er behandelt ihn fast wie einen Heiligen.

„Wenn dieser Film von mir wäre, hätte ich nichts mehr zu sagen." (Herbert Achternbusch, DER TAG WIRD KOMMEN)

Die Wiege des Kinos

Ein Genre feierte seinen 90. Geburtstag ■ Eine Collage von Sathyan Ramesh

1939 • DOGDE CITY • JESSE JAMES • UNION PACIFIC • DRUMS ALONG THE MOHAWK • DESTRY RIDES AGAIN • STAGECOACH • 1939

Westwärts zieht der Wind

"What makes a man do wander,
what makes a man do roam?
What makes a man be burden born
and turn his back on home?
Ride away, ride away."

Tombstone. Hollywood sucht noch einmal einen mythischen Ort auf. Nirgendwo lagen Verwahrlosung und Edelmut, Verwüstung und Idylle näher beeinander. Jetzt ist es wieder soweit. Der Trailer zu Kevin Jarres TOMBSTONE sieht besser aus als befürchtet. Und vielleicht fängt Lawrence Kasdans WYATT EARP mit Kevin Costner in der Titelrolle ja da an, wo sein erster Ausflug in die Vergangenheit, SILVERADO, enden mußte. Vielleicht wird 1994 ein gutes Western-Jahr. Besser als 1993 kann es aber kaum werden. Zwei Filme, die am Anfang und gegen Ende des Jahres in unsere Kinos gelangten, waren nicht nur qualitativ überdurchschnittlich, sondern rechneten sich außerdem zu einem Genre, das einerseits endlich eine Renaissance erlebt, andererseits vor genau neunzig Jahren aus der Taufe gehoben wurde. Doch nicht nur das: Die beiden Werke stellen sozusagen chronologische Grenzmarken für das Genre: Michael Manns THE LAST OF THE MOHICANS spielt 1757 während des *french-indian war*, der für viele Beobachter historisch den Beginn der Ära kennzeichnet; Carl Franklins ONE FALSE MOVE erzählt eine Geschichte aus den Südstaaten des auslaufenden 20. Jahrhunderts - wo sich die Moderne anscheinend nur marginal durchgesetzt hat. Eine falsche Bewegung, das zeigt Franklin anhand von Land und Leuten, hat hier immer noch dieselben Konsequenzen wie vor zweihundert Jahren.

Vor nunmehr neun Jahrzehnten also wurde der Western geboren. Würden sich die Erfahrungen, die ihn seither prägten, in einem menschlichen Gesicht wiederspiegeln, so müßte es wohl so aussehen wie das Spencer Tracys in den späten Sechzigern: Zerfurcht, aber zärtlich, weise und beeindruckend, gezeichnet von Leid, Trauer und kurzen Glücksmomenten. Ein junges Gesicht, letztlich, mit einer Aura von innerer Ruhe und innerer Freiheit. Der Western hat viel durchgemacht, aber es geht ihm gut.

In den frühen Jahren, beginnend 1903 mit Edwin S. Porters THE GREAT TRAIN ROBBERY, hätte der Western wohl eher wie James Caan in EL DORADO ausgesehen: Blendend vor allem, jung, doch nicht mehr harmlos, vielleicht manchmal etwas ungelenk, aber auch unerwartet gefährlich. Und alle Vorzüge wären schon auszumachen gewesen.

Niemand weiß, woher der Western seinen Namen hat. Die Himmelsrichtung kann nicht als Ursprung herhalten, allenfalls als Orientierung: Während es reguläre und manchmal unverzichtbare Western gibt, die etwa im Süden oder in Mexico spielen (THE WILD BUNCH, THE PROFESSIONALS), sowie im Norden, in Kanada auch (NORTH TO ALASKA, YUKON), so geht es im Western doch in der Regel um Pioniere und ihre Epigonen, um diejenigen, die die erschlossenen Gebiete gen Westen erweiterten (James Cruzes Epos von 1923, THE COVERED WAGON, gilt als erstes cinematographisches Dokument dieser Bewegung). In seinem famosen „Western Lexikon", das 1324 Werke umfaßt, nennt Joe Hembus mit *"the frontier"* das Schlüsselwort, mit der *„Grenze als Raum, in dem Amerika sich schafft und wiedererschafft"*.

Das Kino, das fast zeitgleich mit dem Westernfilm entstand (Porter gilt mit THE GREAT TRAIN ROBBERY dank seiner visuellen und dramaturgischen Fähigkeiten als Erfinder des Spielfilms, während die kurzen Bildfolgen in den Zeiten des Nickelodeon, des ersten Kinoraums, noch als reine „Story-Filme" betrachtet und somit der Experimentierphase zugerechnet werden), kann nicht als erste Kunstform gelten, die den Western popularisierte (gleichwohl ist es die größte geworden). Schon zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts existierten Bühnenstücke („Ponteach: or The Savages of America") und Opern („Tammany"), bald darauf Romane (so die Saga des Lederstrumpf von James Fenimore Cooper) und Groschenhefte (Beadles „Dime Novels" nach den Erlebnissen von historischen Glücksrittern wie Kit Carson oder Buffalo Bill).

Was die Entstehung des Westernkinos so bedeutend macht, ist die Nahtstelle von Vergangenheit und Gegenwart, auf der sie stattfand: Während mit dem Film eine neue Kunstgattung und darüber hinaus von Beginn an ein Massenmedium ohnegleichen dazu diente, Geschichte zu schreiben, eine Ära nicht nur zu porträtieren, sondern natürlich auch zu verewigen, zu glorifizieren und nebenbei in ihrem Bild zu verfälschen, war dieselbe noch gar nicht Vergangenheit: Butch Cassidy und Sundance Kid hatten 1903 noch sechs Jahre zu leben, Calamity Jane war erst im selben Jahr gestorben, und Wyatt Earp sollte sich noch jahrzehntelang bester Gesundheit erfreuen (und mit dem Schriftsteller Stuart N. Lake, garantiert David Webb Peoples' Vorbild für die Figur des Biographen W. W. Beauchamp in Clint Eastwoods jungem Monument UNFORGIVEN, heftig an der eigenen Legende werkeln). Allerdings handelte es sich ohne Frage um die Ausläufer des Westens, den wir heute wild nennen – nicht umsonst sind die großen Requieme Sam Peckinpahs und George Roy Hills kurz nach der Jahrhundertwende angesiedelt, in der Zeit von Porters erstem Spielfilm. Das neue Medium spiegelte des Ende derer, die es künftig unsterblich machen sollte - jener, die auch den amerikanischen Traum wirklich noch zu leben versucht hatten, wofür ihnen die großen und weniger großen Westernregisseure hin und wieder Denkmäler setzten.

Im Western von 1903 bis zum heutigen Tag geht es konsequent wie in fast keinem anderen Genre sonst um das Existentielle (natürlich gilt das auch für den Kriegsfilm, der der Western ja oft genug gewesen ist). Die immer fortwährende Frage, wer am Ende aufrecht, nicht mit den Stiefeln voran, den Schauplatz verläßt, zieht sich durch alle Untergattungen des Western: die Indianer- und Trapperfilme, die Siedlerepen, die Stacheldrahtdramen, die mythologischen, soziologischen, psychologischen Variationen. Genau diese Attraktion von Spannung macht den Western (tatsächlich für Jung und Alt) so populär, sorgte aber auch dafür, das er oftmals weniger ernst genommen wurde und wird als Filmgattungen, die Kindern und Leichtherzigen schwerer zugänglich sind. Doch im Grunde der Herzen seiner Schöpfer war der Western nie ein Spaß: Es ging immer auch um Tugenden und darum, welches persönliche Glück ihrer Durchsetzung zum Opfer fallen muß.

So gesehen ist die Zeit immer reif für Western.

1946 • DUEL IN THE SUN • MY DARLING CLEMENTINE • 1946

Ein Fremder ohne Namen

„Jones! Du kannst mal mit anfassen!" „Wer bin ich nun - Smith oder Jones?" - „Hm, geh'n wir beide."

Western sind Liebesfilme. Allerdings besteht diese Liebe eher selten zwischen einem Mann und einer Frau, sondern bindet Menschen an die Freiheit, an das Land, an die Natur, an ihre Stadt, an ihre Lebensgewohnheiten. Und die größten Liebesaffären geschehen im Western zwischen Freunden. Die wahre Mähr von Wyatt Earp und Doc Holliday, von dem machtbewußten Ordnungshüter, der sich in den totkranken Anarchisten verknallt, das ist wohl die berühmteste Love Story des Genres (neben PAT GARRETT AND BILLY THE KID, neben BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID). John Ford machte das schnell klar, als er Henry Fonda in der Rolle des Earp beim ersten Anblick von Victor Matures hünenhaftem, klassisch schönem Holliday sagen ließ: *„Der könnte mir gefallen."* Und die *New York Times* schrieb über Burt Lancaster und Kirk Douglas in denselben Rollen, Lancaster sei am Ende *„bekümmert, seinen Freund Kirk nach San Francisco gehen zu sehen, während er Rhonda Fleming am Hals hat"*. Sowohl Ford als auch John Sturges, der mit Lancaster und Douglas GUNFIGHT AT THE O. K. CORRAL drehte, porträtierten Wyatt Earp als vitalen Kämpfer, der sich an den Lauf der Zeit, an die Ordnung angepaßt hatte, während er nicht umhin konnte, den selbstzerstörerischen, aber auch ebenbürtigen, unberechenbaren Holliday zu beneiden.

Liebesgeschichten bewegen den Zuschauer nur, wenn er die Liebenden mag, sich mit ihnen identifizieren, freuen und leiden kann. Der Western bot für solche Anteilnahme immer die besten Gründe.

Men are made for each other: Wyatt Earp & Doc Holliday, Billy the Kid & Pat Garrett, Robert Redford und Paul Newman als **BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID**

Sergio Leone, der feststellte, daß im modernen Milieu verankerte Geschichten umso realistischer wirkten, je mehr bei ihrer Herstellung improvisiert würde, schrieb: *„Bei einem Western dagegen kann schon die Wahl eines einzigen Komparsengesichts eine beträchtliche Schwierigkeit darstellen."* Natürlich: Man mußte und muß den besetzten Darstellern immerhin problemlos abnehmen können, daß sie in dieser Zeit (die wahrscheinlich nicht so bleihaltig war, wie das Genre uns glauben macht, bestimmt aber unbarmherziger, als wir es ertragen könnten) überhaupt einen Tag überleben, gar zu Ruhm gelangen konnten. Deshalb waren Wildwestfilme seit jeher übervölkert mit markanten, faszinierenden, einzigartigen Gesichtern, die das Interesse für die Geschichten weckten. Wer würde sich nicht von Walter Brennan, Hank Worden oder Ward Bond einnehmen lassen, wer nicht Respekt vor Robert Mitchum oder Richard Widmark empfinden (à propos: hat eigentlich je irgendwer etwas Vernünftiges über Millard Mitchell geschrieben; jenen schon mit 53 Jahren verstorbenen Charakterdarsteller, der in THE GUNFIGHTER oder auch WINCHESTER 73 als Sidekick unentbehrlich für Gregory Peck und James Stewart ist?).

Pauline Kael hat den Habitus Robert Redfords als Sundance Kid *„non-acting"* genannt. Ich denke aber, daß im Western sehr viel von der reinen Präsenz der Darsteller abhängt, mehr als in anderen Dramen. John Wayne hat sich mimisch oder gestisch nicht sehr verwandelt, wurde aber im Lauf seiner einmaligen Karriere derart unterschiedlich besetzt und geführt, daß sein Einfluß auf das ganze Genre ohne Beispiel bleibt. Man mag ihn mögen oder nicht, man kann seine politischen Ansichten verabscheuen oder sich nicht weiter daran stoßen: Ohne John Wayne, der von John Ford und Howard Hawks, von Henry Hathaway und Burt Kennedy durch alle nur möglichen Stadien, die ein Westerner erleben und -fühlen konnte, geleitet wurde, fehlte der Gattung eine parabolische Figur, ein Gesicht und eine Haltung, in der sich alle Künstler, die sich an ihr versuchten, wiederfinden bzw. an der sie sich reiben konnten.

Der bedeutendste Schauspieler, der wandelbarste Darsteller des Genres jedoch dürfte James Stewart gewesen sein. Wie kein anderer wurde er für die Filme Anthony Manns zu einem gänzlich anderen Menschen als er bei Capra oder in den komödiantischen Altersrollen war. Er ging handwerklich weit über die Variationen hinaus, die alle Mitstreiter von Glenn Ford über Lee Marvin bis hin zu James Coburn und Clint Eastwood in verschiedenen Charakterfächern boten, hinaus: Er war nicht wiederzuerkennen.

Aber auch Coburn nimmt in der Westerngeschichte eine Sonderstellung ein, weil er die oft nur unzulänglich skizzierten Rollen, die er in seiner langen, wenig beachteten Laufbahn zu spielen hatte, mit einem sehr eigenwilligen, schlaksigen Charme ausstattete, dem eine fesselnde, lauernde Trägheit zu eigen war. Den Coburn, der bei John Sturges (in THE MAGNIFICENT SEVEN und THE GREAT ESCAPE) aus Chargen unvergeßliche Figuren machte, belohnte schließlich Sam Peckinpah mit einem Part, der ihn beim Publikum nicht sehr viel bekannter machen sollte, der aber endlich seinen Fähigkeiten Rechnung trug.

Stewart, Coburn, Fonda: Lange Männer, dünne Männer. Wayne, Scott, Cooper: Große Männer, schwere Männer. Eindrucksvolle Gestalten - von Erotik aber kann man wohl kaum sprechen. Vielleicht war es ge-

rade im Western nur sekundär, ob ein Schauspieler neben der nötigen Körperlichkeit, neben dem passenden Gang und dem richtigen Gesicht auch über Sex Appeal verfügte. Man denke nur an Waynes Leinwandküsse: Bei aller Wucht dieses Mannsbildes hatten sie immer etwas rührend Ungelenkes, Unschuldiges - als verlerne man im Sattel die elementarsten Dinge des Lebens.
Natürlich aber gab es auch die Verführer im Western, und hatte ein Regisseur schon mal einen Mitchum, einen McQueen, einen Douglas, Lancaster oder auch Costner an der Hand, so profitierten Werk und Publikum auch gleich beträchtlich. Letztlich jedoch blieb Sex auch im Western nur die schönste Nebensache der Welt.

1948 • FORT APACHE • THREE GODFATHERS • RED RIVER • 1948

Der Weg nach Westen

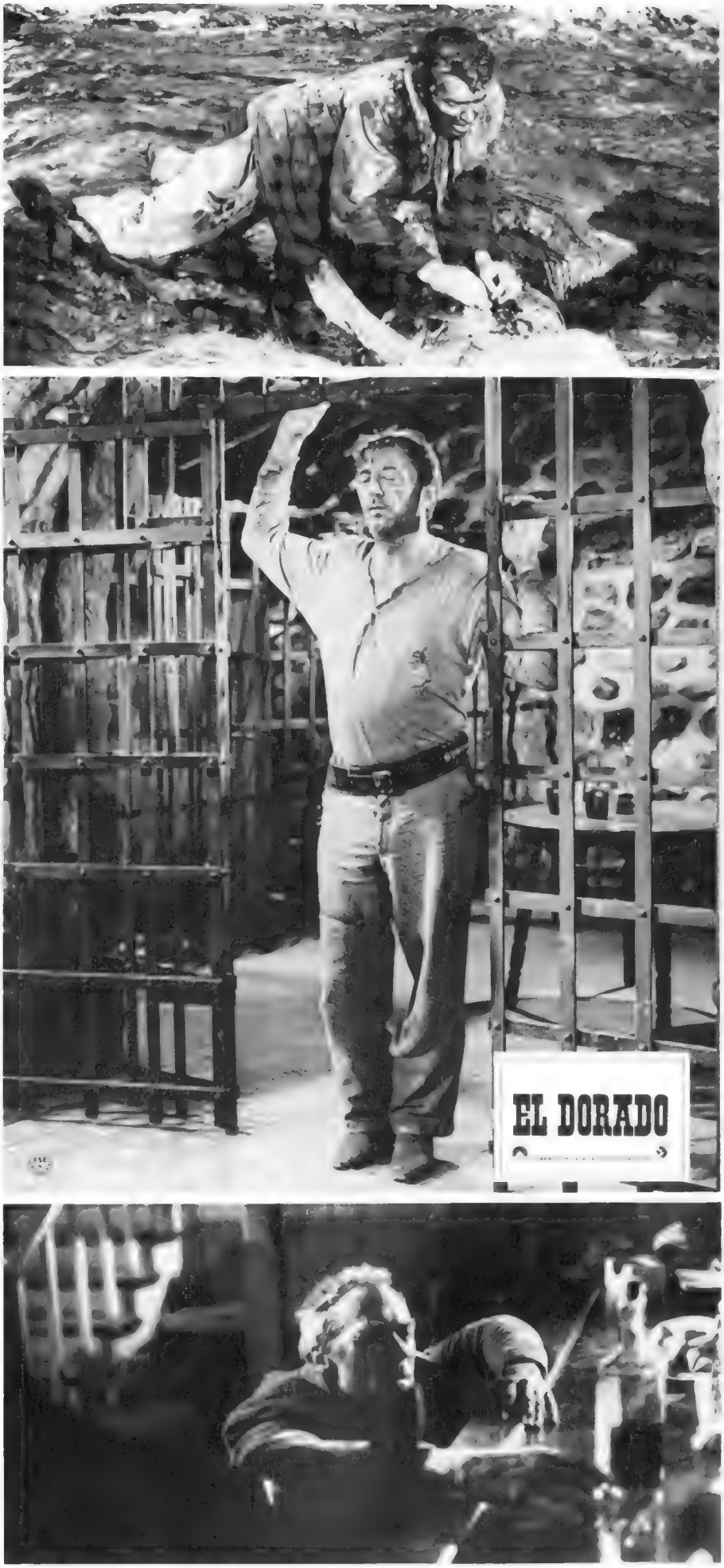
„Du Bastard!" - „Ja, Sir. In meinem Fall ist es nur ein Geburtsfehler. Aber in ihrem ist es ein Charakterfehler."

Und manches Mal sieht man dann einen Film, der aus seiner Zeit herausfällt, der eigentlich auch dem Westerngenre zugehörig ist, obwohl weder die Zeit noch der Ort, in denen er spielt, darauf schließen lassen. Diese katapultische Wirkung setzt immer dann ein, wenn Regisseure sich souverän der alten, erprobten und gültigen Chiffren bedienen, der Blicke und Gesten einer Zeit und einer Welt. die in dieser Gestalt niemals real war – und daher die perfekte Geburtsstätte des Kinos vorstellt.
Norman Jewisons IN THE HEAT OF THE NIGHT und Howard Hawks' HATARI! waren solche Filme, Frank Beyers SPUR DER STEINE ebenso, John Carpenters ASSAULT ON PRECINCT 13 und Walter Hills STREETS OF FIRE sowieso. außerdem Philip Kaufmans THE RIGHT STUFF. Jetzt hat Carl Franklin seinen noch unbesungenen Namen in jene Reihe gestellt, mit einem Werk, in dem sich Western und film noir vermählen.

1950 • RIO GRANDE • BROKEN ARROW • WAGONMASTER • THE GUNFIGHTER • WINCHESTER 73 • 1950

Einsam sind die Tapferen

Eine Entdeckung, die kommerziell wie künstlerisch vieles grandios unterläuft: das ist Carl Franklins ONE FALSE MOVE, die Saga vom Sheriff Hurricane Dixon, der gern ein Held wäre. Ein im trägen Rhythmus des Blues inszeniertes und geschnittenes Stück Erzählkunst der Südstaaten – das freilich beängstigend großstädtisch und unmenschlich brutal beginnt: Drei Dealer in Los Angeles, zwei Männer und eine junge Frau, dringen in das Haus einer ihnen bekannten Familie ein und ermorden schnell, fachgerecht und unbarmherzig alle Anwesenden. Will, muß man so etwas sehen? Carl Franklin gelingt es, die präzise Vorgehensweise der beiden männlichen Mörder niemals cool. das Töten niemals (vor allem visuell) akzeptabel wirken zu lassen. Eine wichtige Nuance seiner Arbeit (die unglaublicherweise ein Regiedebüt ist) ist allerdings in der Synchronisation verloren gegangen: das Elend, die Verwirrung und die Angst der jungen Verbündeten Fantasia, die in ihrer Stimme mitschwingen,



Der Western macht Männer, oder er zerbricht sie: Einsamkeit, Alkoholismus und Wahnsinn können – wenigstens kurzfristig – die Folge sein. James Stewart, Robert Mitchum, Clint Eastwood.

Bill Paxton in einem der wenigen würdigen Western der letzten Jahre:* ONE FALSE MOVE, *schon jetzt eines der unbekannten Meisterwerke Filme der 90er.

wenn sie die beiden Killer bittet, doch Gnade walten zu lassen. Cynda Williams ist Fantasia.

Der Prolog deutet also viel eher auf einen konventionellen Drogenthriller als auf eine melancholische, moderne Umkehrung von HIGH NOON (hier nämlich wartet der unterforderte, naive Gesetzesvertreter eines Provinznestes nur darauf, sich beweisen zu dürfen) hin. Doch dann wendet sich Franklin den Detectives Dud und McFeely zu, und die wirken in ihrer gelassenen *toughness* und der Zeit, die sie sich nehmen, wie geradewegs einem Western von Sturges oder Brooks entsprungen. Ihre Haltung, die dem unspektakulären, aber aufsehenerregend selbstsicheren Auftreten echter Westerner gleicht, manifestiert sich schnell in der Szene, in der Dud einem aufdringlichen Sensationsreporter wie beiläufig diktiert, dies sei das grausamste Verbrechen, das man je gesehen habe.

Obendrein bricht Franklin seine Dramaturgie auf bemerkenswerte Weise: Die furchtbare Stille nach den Morden in L.A. mündet in den nächtlichen Schrei eines Kindes – der Tochter des Sheriffs von Star City, Arkansas, Dale „Hurricane" Dixon. Das Mädchen hatte nur schlecht geträumt, doch bevor er wieder schlafengeht, hält Dixon noch einen Moment inne – als spüre er, daß der Schrei seiner Tochter nur das Echo einer Tragödie war, die auch Star City erreichen wird. Bill Paxton ist Hurricane.

Paxton, der einen wunderbar unverbrauchten Typus verkörpert, ist das Herz des Films, dessen Motor die drei flüchtenden Dealer auf dem Weg nach Arkansas sind. Bei Walter Hill, in STREETS OF FIRE und ALIENS, bereicherte Bill Paxton die Geschichten als Clown und Kämpfer, in dem unterschätzten TRESPASS konnte er erstmals sein Talent als Identifikationsfigur, als sympathischer Protagonist unter Beweis stellen. Doch so sehr man ihn als Leichtfuß Hurricane mag: Das Genre hat mit der Aktualisierung seine Unschuld verloren, die Menschen des Westens ihre vermeintliche Reinheit – und so wird der Sheriff durch das Auftauchen der Mörder mit seiner Vergangenheit konfrontiert. ONE FALSE MOVE verfügt über Wendungen des Plots, die niemals willkürlich wirken und doch der Geschichte wie den Charakteren immer eine ganz neue Richtung geben. Dabei wird die Härte des Prologs unverzichtbar für die fortwährende Atmosphäre der Bedrohung, während Franklin den Showdown überraschend nüchtern und mit genialer Verlagerung auf die emotionale Schraffur des Films realisiert.

Bevor es soweit ist, genießen wir die gelungene Synthese aus Moderne und wildem Westen, die Franklin und seine Darsteller erschaffen, wenn sie ein Barbecue der Polizisten zeigen, als säßen Cowboys um ein Lagerfeuer.

Aber Franklin schenkt auch dem Western eine ungekannte Dimension, wenn er Hurricane unverwandt dabei zuschaut, wie dieser mitanhört, daß die beiden Großstadtpolizisten hinter seinem Rücken über ihn, den Hinterwäldler, herziehen (das Herz bricht einem, wenn man Bill Paxton sieht, wie er beherrscht versucht, diese Enttäuschung und Verletzung wegzustecken).

Und wann sonst hätte man einen Western gesehen, in dem der Held an das Bett seiner schlafenden Frau tritt, um wie beiläufig ihre schon füllige Hüfte zu berühren? Franklins Werk ist voll solcher Momente – die von Menschen erzählen, nicht von Handpuppen des Regisseurs.

Duell in der Sonne

„Wenn die Legende zur Wirklichkeit wird, drucken wir die Legende."

Alles läuft auf zwei Regisseure hinaus. Man mag andere genauso oder noch mehr lieben, die Könige des Westens bleiben der Mann, der sich mit dem lapidaren Satz *„Mein Name ist John Ford, ich mache Western"* vorstellte, und Howard Hawks, der die Inspiration für sein Kammerspiel RIO BRAVO auf folgende Weise benannte: *„Es fing an mit gewissen Szenen aus* HIGH NOON, *wo Gary Cooper Hilfe sucht und jeder sie ihm verweigert. Das Ganze ist eher blöd von ihm, zumal sich am Ende des Films herausstellt, daß er seine Arbeit mit ein bißchen Glück und der Hilfe seiner Frau auch allein besorgen kann."*

Es ist müßig, sich über die Qualitätsunterschiede von HIGH NOON und RIO BRAVO zu streiten. Aber wie Ford mit späteren Werken wie THE SEARCHERS und THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE und Hawks mit seinem hartgesottenen, gleichzeitig komödiantischen *double feature* RIO BRAVO/EL DORADO (alle vier mit John Wayne in der Hauptrolle!) den Western an Punkte führten, die heute noch selten erreichte Maßstäbe darstellen, das ist weder Zinnemann noch all den anderen gelungen. Ford, der Lyriker und Minnesänger, und Hawks, der routinierte Boulevardier und effektsichere Arrangeur von Action: sie drehten Filme, mit denen man aufwachsen kann und alt werden möchte, sengten der Filmgeschichte ihre Brandzeichen ein. Eigentlich gilt für beide, was Orson Welles nur einem zueignete: *„With Ford at his best, you feel that the movie has lived and breathed in a real world. Ford is a poet. A comedian. John Ford knows what the earth is made of."*

Was sie unterscheidet, sind neben ihren Stilen jedoch auch die krass differierenden Blickwinkel. Bei Ford, der den Zusammenhalt einer Gemeinschaft, einer Familie beschwor wie wenige, steht am Ende oft der einsame Held, der Unbehauste. Tom Doniphon und Ethan Edwards, das bleiben Waynes tragische, berührendste Figuren – während er bei Hawks in den Genuß echter Freundschaft kam. Mehr noch: Er selbst schenkte Freundschaft und Vertrauen. Was den (farbigeren, dramatischeren) Charakteren, die Dean Martin und Robert Mitchum halten, zugute kam: Am Ende der Filme hatten sie ihre Chance genutzt. Und eines der herrlichsten Schlußbilder aller Zeiten zeigt folgerichtig Wayne und Mitchum einträchtig, jeden an seiner Krücke, sich gegenseitig immer noch foppend; Hawks' Vision einer Welt, die die Zeiten hätte überdauern sollen.

Ford bleibt der Herr der Weite. Niemand kreierte die Majestät des Himmels über der Steppe so wie er, schuf solche Fresken zeitloser Poesie. Hawks machte die Kameraderie, die Intimität und nur durch Zeichen eingestandene Wärme zwischen den Protagonisten zu seinem Thema. Formal gelten sie beide als vollkommen. Man muß nur sehen, wie Ford in THE SEARCHERS den Überfall der Comanchen auf die Farm der Edwards' ankündigt. Mit knappen, intensiven Szenen fächert er alle Nuancen auf: Die Sorglosigkeit der Kinder, die Todesangst der Eltern, das Grauen (das er nicht zeigen wird) und was es heißt,

***Zwei Männer und eine Frau: Eine der ältesten Kinogeschichten, wahrscheinlich die schönste Variante – Monty Clift, Joanne Dru und The Duke in Howard Hawks'* RED RIVER**

in diesem unwirtlichen Land um sein Überleben kämpfen zu müssen.
Hawks hat gerade mit EL DORADO, der zu Zeiten schonungsloser, zu Zeiten alberner als sein Vorläufer RIO BRAVO geriet, alle Elemente späterer *buddy movies* vorweggenommen; den Zusammenhalt, auf den die Protagonisten bauen, die Zuversicht trotz skeptischer Betrachtung der Lage, auch die emotionale Tiefe und deftige Komik, die die Konzentration auf einen Schauplatz unterstreichen kann. Ohne die Sequenz, in der jeder, der das *sheriff office* betritt, dem ohnehin schon badenden Mitchum ein Stück Seife reicht, wäre der Western ärmer.

1958 • THE LEFT HANDED GUN • THE BIG COUNTRY • THE LAST TRAIN FROM GUN HILL • RIO BRAVO • 1958

Wenn Frauen hassen

„Hannah ist 'ne sehr kluge und hübsche Frau. Doch was das Leben angeht, da hat sie herbe Vorstellungen. Ich will damit sagen, Du kommst mir nicht in die Quere, wenn Du sie Dir mal ansehen willst."

Wer über RIO BRAVO und EL DORADO, über John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Walter Brennan, Robert Mitchum, James Caan und Arthur Hunnicut schreibt, darf Angie Dickinson, Charlene Holt und Michele Carey nicht übergehen. Bitte wen?
Wie in jedem Genre, in dem die offene physische Konfrontation den Hauptteil des Geschehens bestimmt, konnten auch im Western nur wenige Schauspielerinnen wirklich einen Stich machen – den unerreichten Triumph feierte wohl Vivien Leigh mit GONE WITH THE WIND, einem Western, der keiner war.
Nicht selten haben Regisseure versucht, Darstellerinnen mit maskulinen Attributen zu versehen, um sie für den Western „attraktiver" zu machen. Barbara Stanwyck, die von den Dreißigern – in dem irrwitzigen UNION PACIFIC – bis zu den späten Fünfzigern – in Fullers furiosem FORTY GUNS – in immerhin acht Western tragende, auch prägende Rollen spielte, mag als geistige Mutter all der energischen, zügellosen Ladies gelten, die von Wayne über Peck bis Douglas so viele Recken zur Räson brachten: Jean Simmons in THE BIG COUNTRY, Jeanne Craine in MAN WITHOUT A STAR, Angie Dickinson in RIO BRAVO, Jo van Fleet in GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL, Linda Darnell in MY DARLING CLEMENTINE, Marlene Dietrich in DESTRY RIDES AGAIN, Joan Crawford in JOHNNY GUITAR, Marilyn Monroe in RIVER OF NO RETURN. Und kaum eine verwirrte so sehr, brannte sich so tief in die Köpfe und Herzen wie Jennifer Jones als mörderischer Wildfang in DUEL IN THE SUN.
In den Sechzigern, die in vieler Hinsicht einen Meilenstein wie auch einen Wendepunkt für den Wildwestfilm darstellen, konnten Schauspielerinnen neue Akzente setzen, waren sozusagen „ganz Frau" – und dennoch im Vordergrund. Audrey Hepburn war der Angelpunkt in John Hustons THE UNFORGIVEN von 1960. Katharine Ross half Paul und Robert als Butch und Sundance in wirklich jeder Hinsicht und raubte nebenbei noch jedem das Herz (Drehbuchautor William Goldman schrieb in seinem Drehtagebuch „Adventures in the Screen Trade": *„Katharine Ross war so schön, daß es weh tat, und neigte dazu, still zu sein.")*. Schließlich die drei fortschrittlichen,emanzipierten Europäerinnen, die Lust, Sex und Gier ruchbarer und unverhüllter in den Western trugen als je eine andere zuvor: Claudia Cardinale in THE PROFESSIONALS und C'ERA UNA VOLTA IL WEST und Brigitte Bardot und Jeanne Moreau, die für Malles VIVA MARIA den Striptease neu erfanden (und mich in meiner Pubertät für eine Handvoll Nächte um den Schlaf brachten).
Ihre Töchter kämpfen weiter. Rosanna Arquette war zwar in SILVERADO ein bißchen unterfordert, aber gerade die drei Western, die 1992 in den Staaten Aufsehen erregten, boten großartige, mehrschichtige Frauenrollen: Ohne Cynda Williams wäre ONE FALSE MOVE ein anderer Film, Madeleine Stowe lohnt in THE LAST OF THE MOHICANS alle Opfer, und Frances Fisher machte aus jedem Auftritt als Strawberry Alice in UNFORGIVEN eine Studie des Zorns, der Würde und der Lust.
Die unschuldigste von allen blieb auch die unbekannteste: Eine junge, flammend schöne Mexikanerin, die Horst Buchholz als einem der MAGNIFICENT SEVEN bewies, wie weit es mit seiner Männlichkeit abseits der Schußwechsel wirklich her ist. Ihren Namen findet man in kaum einem Nachschlagewerk, ihre atemberaubende Mischung aus Bodenständigkeit und elfenhaftem Sex Appeal hat wahrscheinlich keinen anderen Film mehr bereichert (und wann gucke ich schon mal mexikanisches Fernsehen?): Rosenda Monteros, der schönste Grund, den Halfter an den Nagel zu hängen.

***Rosenda Monteros und Horst Buchholz in John Sturges'* THE MAGNIFICENT SEVEN**

1961 • THE DEADLY COMPANIONS • LONELY ARE THE BRAVE • RIDE THE HIGH COUNTRY • THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE • 1961

Denen man nicht vergibt

Die Fünziger waren vorbei. Jenes Jahrzehnt, das THE SEARCHERS und RIO BRAVO hervorbrachte, jene Zeit, in der sie alle ihre Spuren hinterließen: Henry King, Delmer Daves und Anthony Mann, Raoul Walsh, Fred Zinnemann und George Stevens, Otto Preminger, Edward Dmytryk und Robert Aldrich, King Vidor, Sam Fuller und William Wyler, Arthur Penn, Budd Boetticher und Marlon Brando (mit ONE-EYED JACKS, dem vielleicht umstrittensten Western überhaupt). Sie hatten alle Schlachten des historischen Westens noch einmal geschlagen, den Weide- und den Indianerkrieg, den

Kampf um das Gold und um die Frau, den Kampf um Recht und Ordnung. Und vor allem hatten sie ihre Helden, Mörder, Feiglinge und Greenhorns auf jede nur erdenkliche Weise Rache üben lassen – die *revenge story* gilt für viele noch heute als das grundlegende Westernelement.
Die Helden waren müde, und Regisseure der folgenden Generationen sollten nunmehr verstärkt die Desillusionierung und die Vereinsamung, den Niedergang des Gunfighters zu ihrem Thema machen (David Miller und zehn Jahre später auch Sam Peckinpah ließen es sich nicht nehmen, Kirk Douglas in LONELY ARE THE BRAVE und Jason Robards in THE BALLAD OF CABLE HOGUE, die letzten Aufrechten, vom Sinnbild der neuen Epoche, dem Auto, überfahren zu lassen).

Er war ja immer ein Hirngespinst, eine seltsame Kopfgeburt: Der Revolverheld, der Abenteuer für Abenteuer nichts anderes zu tun hat, als sich zu duellieren – und der dennoch die sympathischste, ehrenvollste Figur verkörpern sollte (die beiden kuriosesten Konstruktionen des Genres übrigens sind bis heute Anthony Manns vielgeliebter, gänzlich künstlicher WINCHESTER 73, in dem ein Gewehr durch den halben Westen und all seine Daseinsformen gereicht wird, und Arthur Penns monumentale Satire LITTLE BIG MAN, der die gesamte Geschichte des Landes auf ein skurriles, trauriges, phantastisches Menschenleben bündelt).

Einer der ersten, der die Existenz solcher *professionals* in intelligentere, bittere Kontexte einfasste, der sie zu Söldnern machte, war der bis heute unterschätzte John Sturges, der sich in den Fünfzigern mit tadellosem Entertainment wie THE LAW AND JAKE WADE, LAST TRAIN FROM GUN HILL, ESCAPE FROM FORT BRAVO und mit der aufsehenerregenden Parabel BAD DAY AT BLACK ROCK selbst in den Ruf eines *professional* gebracht hatte. Und er wählte für seinen Abgesang auf den ruhmreichen Reiter ein Sujet, das gerade erst einen weltweiten Triumph gefeiert hatte.

THE MAGNIFICENT SEVEN hat nur diesen einen Schönheitsfehler: Seine Ausgangsidee, der Schutz erfahrener Kämpfer für ein ärmliches, von Banditen bedrohtes Dorf, beruht eben auf einem noch bedeutenderen Kunststück; auf Akira Kurosawas streng und vollendet komponiertem Epos SHICHININ NO SAMURAI. Ansonsten aber unterscheiden sich beide Filme stilistisch derart gravierend, daß ein Vergleich gottlob überflüssig wird. Dennoch hat die Kritik es wohl nie überwunden, daß ein so reiner, dichter Western kein amerikanisches Original war.

Sturges mußte sich darum nicht scheren. THE MAGNIFICENT SEVEN ist heute einer der berühmtesten Filme überhaupt – im amerikanischen Fernsehen ist er erwiesenermaßen der am häufigsten gezeigte Spielfilm.

Dabei gründet sich seine enorme Kraft nicht nur auf Sturges' inszenatorischem Geschick und auf der weithin bekannten Tatsache, daß er in seiner Eigenschaft als Produzent für die Hauptrollen neben dem bereits etablierten Yul Brynner die noch wenig aufgefallenen späteren Stars Charles Bronson, Robert Vaughn, Horst Buchholz, James Coburn und vor al-

lem Steve McQueen engagiert hatte. Wesentlichen Anteil am Gelingen des Unternehmens haben auch Elmer Bernsteins brillanter Soundtrack und das Script William Roberts' und Walter Newmans (der sich nach kleineren Querelen mit Sturges aus dem Vorspann streichen ließ, um später zuzugeben, daß es *doch noch ein guter Film geworden* ist). Es existieren nur wenige Drehbücher, deren Dialoge so viele Preziosen beinhalten, ohne aufgesetzt oder gar langatmig zu wirken. Fast jeder Satz, der in dem Film gesprochen wird, birgt eine Lebenserfahrung – oder zumindest eine gute Pointe. Das beginnt schon bei Eli Wallach, der als *bad guy* eines Western unübertroffen ist in der Rolle des eitlen, tückischen und herrlich extroviertierten Bandenführers Calvera (eine Figur, die es bei Kurosawa nicht gab), der seine Taten vor Brynners aristokratischem Gunfighter Chris mit dem Satz rechtfertigt *„Wenn es schon Schafe auf der Welt gibt, wird Gott sie auch zum Scheren bestimmt haben"*, und setzt sich fort mit der sachlichen Feststellung Chris', er habe *„schon manches Angebot bekommen – aber so eins noch nie"*, als die Farmer ihm nur sechzig Dollar – alles, was sie besitzen – für die Waffenhilfe gegen den übermächtigen Banditentrupp bieten.

Bronsons Halbblut Bernardo hat seine eigene Meinung dazu: *„Zwischen Tapferkeit und Größenwahn gibt es noch einen Unterschied."* McQueens Vin wiederum muß nicht mehr überredet werden, nachdem ihm die unbedarften Mexikaner ganz ehrlich zu seinem neuen Job gratuliert haben: *„Wir verstehen Sie. Sie verdienen viel mehr als Verkäufer – und es ist eine Dauerstelllung..."*

Abseits solch kerniger Momente gibt es eine rührende Szene, die Bände über Sturges' großes Herz spricht: Wenn Brynner als Chris den von Horst Buchholz (überraschend fein) gespielten Grünschnabel demütigt, als der sich bewirbt – nur um ihn vor dem sicheren Untergang zu bewahren. James Coburns Todeskünstler Britt hingegen ist die große symbolische Erscheinung des Films, wenn über ihn gesagt wird, er könne niemanden mehr übertreffen – außer „sich selbst". Genauso stand es 1960 um den Western. Und Sturges leistete ganze Arbeit.

Er war nie ein Poet von Fordscher Größe, nie ein genialischer Zerstörer wie später Peckinpah; doch THE MAGNIFICENT SEVEN beweist seinen Rang als Erzähler und Abenteurer, als versierten Handwerker, der fähig ist, alles in einem Fluß zu halten: Vom Drama der Bauern leitet er bruchlos über in die Komödie, die die Suche nach den Helfern und die fast militärische Ausbildung der Dörfler beschreibt, um nach einem imponierenden Actionsegment, der ersten Gegenwehr der Mexikaner, in eine Tragödie zu münden (gut, vielleicht nicht von griechischen Ausmaßen) – schließlich werden vier der Sieben den Showdown nicht überleben; und Chris wird mit den Worten fortreiten: *„The old man was right. Only the farmers won, we lost. We always lose."*

Überhaupt hatte John Sturges einen Sinn für ruhige Momentaufnahmen inmitten aller Wirren. Auch diesen Film zeichnet – gerade während der Kampfszenen – ein steter Wechsel des Tempos aus. Unauffällig, aber bei näherem Hinsehen bewegend und beredt nehmen sich daher die Bilder aus, die die Farmer unmittelbar nach dem ersten Gefecht mit Calvera zeigen: Die Bande ist – für's erste – vertrieben, und die noch angespannten Gesichter spiegeln zum ersten Mal eine große, stille Würde. Dann, nach einer drastischen Blende, geht's wieder los: Die Farmer prahlen, und Calvera – nimmt Rache.

1966 • ALVAREZ KELLY • HOMBRE • IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO • THE PROFESSIONALS • 1966

Faustrecht der Prärie

„Hast Du ihn getroffen?" – „Teils, teils." – „Was heißt das?" – „Ich hab' das Schild getroffen, und das Schild hat ihn getroffen." – „Na, großartig..." - „Er hat aber gehinkt, als er weglief!" – „Der hat schon gehinkt, bevor er weglief."

Wie viele Komödianten der wilde Westen von Laurel & Hardy bis Mel Brooks inspiriert hat, darüber möge ein anderer ein anderes Mal berichten. Neben dem film noir wird der Western wohl die am häufigsten parodierte Gattung darstellen, und die Ergebnisse sind allenthalben oft gräuslich. Allerdings existieren auch Variationen des Kinowestern, die man nicht missen möchte: So etwa die Fernsehserie LONESOME DOVE nach Larry McMurtrys Roman, in der Tommy Lee Jones, Robert Duvall und Danny Glover bewiesen, daß sie für das Genre geboren wurden; so die drei europäischen Comicserien „Comanche", „Blueberry" und – unvergänglich – „Lucky Luke". Und nicht vergessen sollte man, daß Terence Hill als Müder Joe in CONTINUAVANO A CHIAMARLO TRINITA – „Vier Fäuste für ein Hallelujah", der einzige Westernklamauk von Rang – sich von seinem Pferd auf einer Bahre ziehen ließ, wie Fords SEARCHERS sie zum Transport des totwunden Hesby benutzten.

Off the record: Während der Vorbereitung für diesen Text stieß ich auf ein Interview mit Jean Mitry, der 1962 (zugegebenermaßen ohne Kenntnis von THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE) alles vom Tisch wischte, was John Ford seit MY DARLING CLEMENTINE fabriziert hatte. Überraschend gut aber kam ein heute fast vergessener Western weg: *„Mir gefällt Budd Boettichers* SEVEN MEN FROM NOW *sehr gut. Ein wundervoller Western. (...) Auf jeden Fall ein ausgezeichneter Film, dem nicht viel zum Meisterwerk fehlt."*

Hembus' schon erwähntes Nachsachlagewerk widmet dem Film ungewöhnlich viel Platz, 2 1/2 Seiten, und zitiert unter anderem eine lässige Analyse von Enno Patalas sowie Respektvolles von André Bazin, der SEVEN MEN FROM NOW, einen 77-minütigen Schnellschuß mit Randolph Scott und Lee Marvin, 1956 den besten Western seit dem Krieg nennt und Boettichers Coup weit über Stevens' SHANE stellt. Man kann nicht alles kennen - aber diesen Film möchte ich endlich zu sehen bekommen.

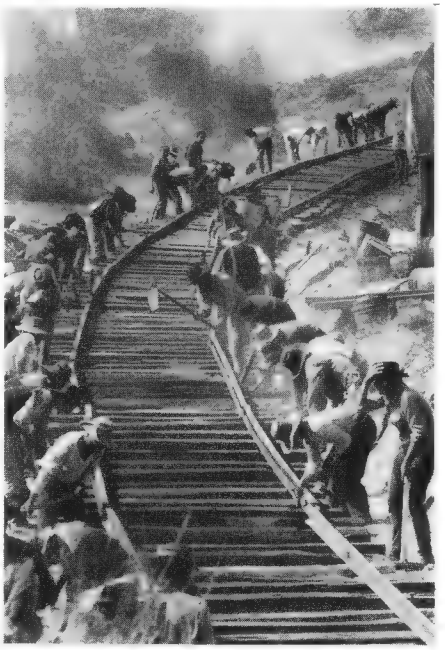
1970 • THERE WAS A CROOKED MAN • LOS CHIAMAVANO TRINITA • MCCABE AND MRS. MILLER • THE BALLAD OF CABLE HOGUE • LITTLE BIG MAN • 1970

Bis zum letzten Mann

„Warte mal... Du hast doch nicht etwa Leforce draußen gesehen?" – „Leforce? Nein." – „Na, Gott sei Dank. Und ich hab' wirklich gedacht, wir wären im Arsch."

Entschlossen, brutal reckt Paul Newman den Colt empor: „Esto es un robo!" Augenblicklich schnellen die Hände der Umstehenden hoch, sofort drängen sich die Überfallenen an die Wand. Robert Redford, der sie in Schach hält, richtet den Blick blitzartig auf Newman. Der stockt: „... Manos ..." Atemlose Spannung. Newman greift in seine Brusttasche, zückt einen Spickzettel, liest: „Manos arriba!" Eher gehetzt als erstaunt stachelt Redford ihn an: „Na ja, die haben sie ja oben, lies weiter!" - „Arriba!" - „Mensch, das nächste!" - „Todos ustedes ... arismenze ... a la paret!" Jetzt ist Redford wirklich genervt: „Die steh'n ja schon an der Wand, du Idiot!"

Wir schreiben das Jahr 1968, und auch der Westen ist nicht mehr das, was er mal war. Die beschriebene Szene aus George Roy Hills BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID verdeutlicht das besser als andere, obwohl (oder gerade auch weil) sie so unbeschwert daherkommt: Zwei Westerner, die authentischen Eisenbahn- und Bankräuber Cassidy (George Leroy Parker) und Sundance Kid (Harry Longbough), mußten nach Bolivien fliehen, weil ihre Zeit gekommen war. Man jagte sie unbarmherziger und konsequenter denn je, und es blieb nur ein Ausweg, den kein klassischer Westernheld je genutzt hätte: die Flucht. Doch die Pointe, daß die beiden Wörterbücher und Schmierblätter brauchen, um überhaupt etwas zu erreichen, zeigt auch, wie wenig vom Mythos des Cowboys, des Gunfighters oder Desperados übrig bleibt, wenn man ihn von seinem Ursprung, seinem Raum und seiner Zeit entfernt. Deswegen war Hills Film nicht nur ein Western, sondern auch eine Komödie, ein Hippiegag, ein Abgesang, schließlich eine Tragödie: 1909 wurden die beiden „bandidos yanquis", historisch wie im Film, von über 200 bolivianischen Soldaten in einem beliebigen Kaff zusammengeschossen.



***Mit jedem Schritt nach vorne beraubte sich der Western seiner eigenen Zukunft, bastelte man sowohl am Ende der Mythen als auch am Beginn der Erzählung von Legenden. Aus der Eisenbahn-Sequenz von* C'ERA UNA VOLTA IL WEST**

Es wurde der erfolgreichste Western aller Zeiten (ist dieses Faktum seit DANCES WITH WOLVES schon revidiert worden?), kurz bevor man das Genre endgültig tot hieß. Wenig später präsentierte Sam Peckinpah seinen ungekannt brutalen, abgeklärten Epilog THE WILD BUNCH, in dem Protagonisten des klassischen Wildwestfilms wie William Holden, Ben Johnson und Robert Ryan Seite an Seite neben Vertretern der neuen Generation wie Warren Oates und L.Q. Jones ritten, und niemand konnte sich mehr vorstellen, Helden von früherem Schrot und Korn sehen zu wollen.

„It ain't like it used to be, but it's better'n nothin'," sagt Robert Ryan nach dem Finale von THE WILD BUNCH, Peckinpahs epochalem Massaker. So ungefähr muß auch die Stimmung im Kinogeschäft allgemein damals gewesen sein. Peckinpahs Schwanengesang war der konsequente Höhepunkt einer Bewegung, die schon Mitte der Sechziger begonnen hatte; in den USA mit Richard Brooks kühner Moritat THE PROFESSIONALS, in Europa mit den Spagetthiwestern eines Mannes, der fast im Alleingang Sinnbild für ein ganzes Subgenre wurde: *„Wenn bei John Ford einer zum Fenster 'rausschaut, hat er den Blick in eine strahlende Zukunft. Wenn bei mir einer das Fenster aufmacht, weiß jeder: Der wird jetzt erschossen."*

Sergio Leone, der interessanterweise die großen Rollen in seinen Italowestern trotz aller Revolte gegen Althergebrachtes mit amerikanischen Darstellern wie Eastwood, Van Cleef, Wallach, Fonda und Bronson besetzte (und mit Jason Robards' Cheyenne einen der traurigsten und erhabensten Charaktere überhaupt schuf), war bei aller Wildheit seiner Werke ein besonnener Mann: *„Das Ausmaß der Faszination des Zuschauers ist proportional dem Talent des Regisseurs, die Grenzen zum Irrealen auszudehnen, ohne sich in die Bereiche des Absurden oder des Surrealen zu verirren. Wie alle Fabelkünste hat der Western seine festen Regeln von Punkt und Kontrapunkt, wie das klassische Ballett hat er seinen strengen Katalog von Rhythmen und Positionen. Seine wichtigsten Mühen wendet der Regisseur darauf, den Darstellern die richtigen Bewegungen, Gangarten und Blicke beizubringen."*

Während Leones Protegé Clint Eastwood mit seinen Regiearbeiten HIGH PLAINS DRIFTER und THE OUTLAW JOSEY WALES und Sydney Pollack mit JEREMIAH JOHNSON das Ihrige taten, um den Western am Leben zu erhalten, nahm Sam Peckinpah von der geliebten Kunstform mit PAT GARRETT AND BILLY THE KID Abschied. Der revisionistische Western, die Parabel von politischer Aktualität (übrigens war der Western nur selten *politically correct*) trat in den Vordergrund, und so geht ab 1970 eine direkte Linie von Penns LITTLE BIG MAN über Don Siegels THE SHOOTIST bis hin zu HEAVEN'S GATE, mit dem Michael Cimino nicht nur ein Filmstudio, sondern auch den ganzen Western endgültig zu beerdigen schien.

Im selben Jahr, 1980, meldete sich noch einmal Joe Hembus zu Wort: *„Will der Western als Western wiederauferstehen und nicht nur in seinen mutierten Formen weiterleben, so braucht er erst einmal eine neue Vision, eine neue Mythologie, einen neuen Traum, also eine neue Wahrheit: Seine großen Wahrheiten hat Amerika nicht in historischen Fakten gefunden, sondern im großen amerikanischen Traum."*

Zwölf Jahre später schien Hembus' Mahnung einer zu befolgen, von dem es niemand vermutet hätte; indem er bis zum *french indian* war zurückging, um in einem verwegenen Handstreich den Western neu zu ergründen. Er verschrieb sich zu gleichen Teilen dem Realismus, wie er sich phantastisches Schwärmen gestattete, getreu den Worten Henry David Thoreaus: *„In unseren Träumen täuschen wir uns nicht und werden nicht getäuscht. Am wahrhaftigsten ist das Leben, das wir wachend im Traum erleben."*

1980 • TOM HORN • LONG RIDERS • BRONCO BILLY • HEAVEN'S GATE • 1980

Der Mann vom großen Fluß

1757 - England's colonies in North America": Mehr als diese Schriftzüge, gleißend auf schwarzem Grund, akustisch unterstützt durch Trevor Jones dumpfe Trommeln, die aus einer anderen Zeit herüberzudringen scheinen, braucht Michael Mann nicht, um die Atmosphäre seines Epos zu etablieren. THE LAST OF THE MOHICANS, der mit der rauschhaften Inszenierung einer Hirschjagd durch die Wälder am Mohawk beginnt, hat die Kinogänger etwas ratlos gemacht: Weil er wirklich ein *frontier movie*, einer der wenigen ist, und noch dazu mit historischem Anspruch bei aller Überhöhung: *„Frontier is the only land available to poor people"* setzt Hawkeye Cora Munroe auseinander; Hawkeye, der genau dorthin gehört, wenn er sagt: *„I don't call myself subject to much at all."*

Daß Mann sich auf die Beschaffenheit und Gefährnisse der Wildnis einläßt, bedingt entsprechend alles, was in seinem Film zu hören und zu sehen ist; die Grausamkeit der Schlachten, die in ihrer detaillierten Rekonstruktion bei aller fürchterlichen Orientierungslosigkeit (die der Zuschauer mit den Kämpfenden teilt) auch wundersam und gefährlich faszinierend wirkt; die artifiziellen Posen, in denen Dante Spinotti Daniel Day-Lewis und Madeleine Stowe photographiert - die akzeptabel und sogar unwiderstehlich erscheinen, weil sie nur unsere heutige Distanz zum fernen, romantischen Kontext der Geschichte hervorheben; die fremdartigen Einfälle, mit denen Mann mitunter den Zuschauer konfrontiert, etwa, wenn er die Huronen im Lager der Armee französische Weisen singen läßt, oder wenn Hawkeye und Uncas nach einem Disput mit Vertretern der Krone die Kleider abwerfen, um Feldhockey zu spielen.

„Miss Munroe, they're not strangers - and they stay as they lay." Es ist die ausgefeilte, lyrische Sprache, die zusammen mit den meist ungefilterten, hart konturierten und glasklaren Bildern dem Western neue Impulse gibt. Die Gewalt, unabdingbar scheinend innerhalb der dargestellten Konflikte, unterstreicht nur, daß es in der Romanze Hawkeyes und Coras um alles oder nichts geht. In einem Interview hat Madeleine Stowe zu Michael Manns gewagter Mischung aus schwelgender Verklärung und historischer Exaktheit in Wort und Bild leidenschaftlich Stellung genommen: *„We had lines in that movie that had me rolling on the floor. But Michael pulled it off. He really did. I love him, because he had this great vision and he kept to it. He knew from the beginning exactly what he wanted, and that's what he got."*

Mann seinerseits (dem einige Detailschwächen – warum sieht Cora die Begräbnisstätte nicht vorher, warum bangen wir nicht um Chingachgook, wenn er fast ertrinkt? – nicht weiter angelastet werden müssen) hat die Erfindungen James Fenimore Coopers, die er ausgelassen hat, so den Psalmsänger und Hawkeyes Verkleidung als Bär, *„the silly stuff"* genannt. Wunderbar unverschämt ist das von einem Regisseur, der immerhin die märchenhaftesten Momente des vergangenen Kinojahres schuf.

In dem Augenblick des Films, der alles wieder möglich macht, in dem die Mohikaner und die Töchter Munroes wieder getrennt sind und alles in der Schwebe scheint, beschränkt Mann den gesamten Ton für einige Zeit auf das Klagelied der irischen Sängerin Clannad.

In einer anderen Sequenz, der brutalsten des Films, läßt Mann Hawkeye ungeachtet aller Kämpfenden über das Schlachtfeld rasen, um seiner Cora das Leben zu retten. Eine Impression, die verwandt ist mit der unglaublichsten, hemmungslos heroischen und schamlosen Szene, in der der Kurier des Fort William Henry bar aller Waffen durch den von Feinden besetzten Wald läuft, ergeben im Gottvertrauen auf Hawkeyes und Uncas' Schießkünste, die ihn vor Verfolgern schützen müssen.

Keiner dieser Momente würde in diesem Maße ohne die mal monumental symphonische, dann wieder irisch balladeske Musik der Komponisten Trevor Jones und Randy Edelman funktionieren. Und weil Mann das weiß, hat er ein bis an die Grenzen stilisiertes, bannendes Finale entwerfen können. Kein Wort fällt mehr in den schon meditativen acht Minuten, die mit der Selbstaufopferung Heywards beginnen und mit Maguas Erlöschen enden, wenn Mann, Spinotti, Jones und Edelman uns in die Berge der Huronen und zu den Schicksalen der Helden entführen, magische Klüfte vor den Augen und vereinnahmt von pulsierenden Klängen, die uns in Atem halten.

Filme vermögen alles. Sie können betören, erschrecken, entführen. Aber was mir mit THE LAST OF THE MOHICANS zugestoßen ist, kannte ich vorher nicht.

1985 • PALE RIDER • SILVERADO • 1985

Abgerechnet wird zum Schluß

„Weißt Du, so 'n richtig stinkender Saloon ist mir der liebste Platz auf Erden."

Trotz Manns Noblesse, trotz Franklins perfekter Synthese, trotz Costners und Eastwoods Oscargewinnern (und trotz des immer noch verkannten SILVERADO): Bange kann einem werden angesichts der Fülle von Westernproduktionen, die die großen Studios derzeit in Arbeit haben. Natürlich kann es gelingen, wenn zur Abwechslung Mel Gibson mal den Maverick gibt, wenn Walter Hill Geronimo würdigt, oder wenn Kevin Jarre mit Kurt Russell und Lawrence Kasdan mit Kevin Costner in den jeweiligen Hauptrollen sich nochmal an das Gefecht am O. K. Corral machen – gerade diese drei Darsteller stellt man sich ja auch gerne im Westen vor.

Aber YOUNG GUNS (der erste Teil) und erst kürzlich POSSE haben einen vorsichtig werden lassen. Wenn Westerner sich kleiden und artikulieren wie Yuppies oder Rapper, wenn sich hinter Gehabe keine Substanz offenbart, wenn es nur noch um Action und nicht wirklich um ihren Hintergrund geht, dann hat der Western doch noch verloren – gegen den Zeitgeist.

Doch man kann sich trösten, denn sicher scheint, daß es immer wieder neue Versuche geben wird, dem wilden Westen seine Größe zurückzugeben. Sergio Leone hat das erkannt und publik gemacht: *„Welche Bedeutung hat der Western für den Regisseur? Offenbar keine geringe, denn ich kenne überhaupt keine Regisseure, die nicht früher oder später den Drang verspüren, einen Western zu drehen. Das Inszenieren eines Western ist für jeden Regisseur eine Art Doktorarbeit."*

Deshalb muß nicht diskutiert werden, ob es heutzutage noch wichtig ist, Western zu machen. Die Sehnsucht bleibt.

Eines dürfte klar sein: Wenn jemand neuere Werke wie SILVERADO, UNFORGIVEN oder THE LAST OF THE MOHICANS zu seinen *all time favorites* zählt, so spricht das nicht nur für die Qualität dieser Arbeiten, sondern für ein Verlangen, das in den letzten beiden Jahrzehnten nicht gestillt werden konnte: Mit dem Western aufwachsen zu dürfen.

1992 • ONE FALSE MOVE • THE LAST OF THE MOHICANS • UNFORGIVEN • 1992

Weites Land

„And when his strength
failed him in length
he met a Pilgrim Shadow
'Shadow,' said he
'where can it be
this Land of El Dorado?'

'Over the mountains of the moon
down the Valley of the Shadow
Ride, boldly ride, '
The Shade replied,
'if you search for El Dorado.'

Noch ist alles offen, und viele Wege können gegangen werden. Irgendwann aber, hoffentlich nicht bald, ist der letzte Whisky gekippt, der letzte Gaul zuschanden, der Wildeste unter Tausend verscharrt.

Das letzte Bild des Western, es sollte den Himmel über dem Land zeigen, den Herrscher, unter dem alles geschah. Ein Bild, das in seiner Würde und Macht dem Western gerecht wäre – wenn alle anderen Filme schon ihr Ende gefunden haben.

That'll be the day.

Für Ines, die legendäre Fee

***Sieht so die Zukunft des Westerns aus? Wes Studi und Jason Patric in Walter Hills* GERONIMO**

Fortsetzung von Seite 62

1950
SCALE: Dokumentarfilm mit Episoden, was Leuten auf Treppen geschieht.

1952
UNO DEI NOSTRI FIGLI: Die ursprüngliche italienische Episode von I VINTI, von der Zensur verhindert.
LILIANA HA FATTO POKER: Mit Suso Cecchi D'Amico verfaßt

1953
STANOTTE HANNO SPARATO (Heute Nacht haben sie geschossen) Erzählt von der seltsamen Beziehung, die zwischen zwei zufälligen Zeugen eines Verbrechens entsteht – Giulia, eine 21jährige Studentin, und Michele, ein junger Mann mit zweifelhaften Bekannten, auf die unbegründeterweise der Verdacht des Mädchens fällt: „Während der Nacht waren oft Schüsse zu hören – Warum schießen sie? Wer wird es sein? Zwischen jenen Schüssen gibt es immer ein Drama. Manche Gesichter kommen ins Licht, andere nicht. Die Leute machen daraus keinen Fall. Aber das Echo jener Schüsse bleibt zwischen uns."

1954
IL BACIO DI LESBIA: Mit Ennio Flaiano verfaßt
LA DONNA PIU BELLA DEL MONDO
PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA: Hat Blasetti gemacht
LA DIGA SUL PACIFICO: Nach einem Buch von Marguerite Duras, von René Clement gemacht.

1955
Ohne Titel: „Ein Krimi, mit dem ich einen Wettbewerb bei einer Wochenzeitung gewonnen habe."
UN PACCHETTO DI MORRIS
CON IL TUO PERFIDO CUORE

1956
TOTO E IL CADAVERE: Eine Geschichte für den Komiker Totò.
IDA E I PORCI: Mit Ennio De Concini und Rudolfo Sonego während der Vorbereitung für LE AMICHE geschrieben, „erzählt, wie ein Mädchen vom Lande zur Prostituierten wird. Noch Jahre später hat sich Ponti geärgert, daß er ihn nicht produziert hat: Er hätte LOLITA vorweggenommen."
UNA ROSA E UNA ROSA: Mit Elio Bartolini
LE ALLEGRE RAGAZZE DEL '24: Eine in mancher Hinsicht, was das Klima jener Zeit in Ferrara angeht, autobiographische Geschichte: „Es geht um den Faschismus aus der Sicht einiger Freunde und vor allem Freundinnen aus Ferrara. Der Faschismus wird durch den Filter ihrer Jugend und apolitischen Einstellung gezeigt. Für sie ist der Faschismus eine Art fröhlicher Mummenschanz. Moravia hatte recht, sein Buch über diese Zeit LA MASCHERATA zu nennen. Für uns junge war der Faschismus folgendes: die *centurioni* mit ihren großen schwarzen Mänteln, Standarten usw. waren wirklich eine sehr merkwürdige Inszenierung, die gleichzeitig lachhaft und respekteinflößend war, weil wir noch nicht in der Lage waren zu verstehen, was hinter dem Mummenschanz lag, oder die tragischen Entwicklungen zu erahnen, die das in der Folge nach sich zog. Die Idee hat mich sehr gereizt, jene ersten Bilder eines heiteren und leichtsinnigen Faschismus auf die Leinwand zu bringen."

1957 SCANDALI SEGRETI: Mit Elio Bartolini, später zum Theaterstück umgeschrieben: „Die Protagonisten dieses Stückes, das in einem Dorf Norditaliens spielt, sind zwei Mädchen, Diana und Vittoria, die Töchter eines vor kurzen verstorbenen Universitätsprofessors. Diana wird Gianluigi (Carlo d'Angelo) heiraten, ein jungen, armseligen Professor. Vittoria (Virna Lisi) ist heimlich mit Marco (Giancarlo Sbragia) liiert, einem jungen Schönling. Diese skandalöse Verbindung erregt in der ruhigen, konformistischen Stadt Aufsehen und führt zu heftigen Auseinandersetzungen in der Familie. Als nach einem Streit mit den beiden Schwestern die Mutter am Herzinfarkt stirbt, wird alles auf den Kopf gestellt. Vittoria wird von ihrer Leidenschaft geheilt, Diana läßt sich am Vorabend ihrer Hochzeit von Marco verführen, der ihr einen Heiratsantrag macht. Alles überstürzt sich. Gianluigi, dem Diana die Wahrheit gesagt hat, erdolcht die Verlobte. Nach einem dramatischen Treffen mit Vittoria tötet sich Marco. Für Diana bleibt nichts, als die anderen um Verzeihung zu bitten."

1958 MAKARONI: Nach dem Roman LE SOLDATESSE von Ugo Pirro. Später von Valerio Zurlini verfilmt. Mit Tonino Guerra geschrieben: „MAKARONI entstand aus den Geschichten, die mir Tonino Guerra von seinen Erfahrungen im Konzentrationslager in Deutschland erzählt hat. Es war von daher eine Erfahrung des Abglanzes. Um das Thema zu schreiben, haben wir eine Befragung unter Kriegsheimkehrern durchgeführt. Auf die Frage „Was war die schrecklichste Zeit Ihres Lebens?" haben alle geantwortet: „Das Konzentrationslager". Auf die Frage „Und die schönste Zeit?" haben alle, wirklich alle geantwortet: „Gleich danach". Damit meinten sie den Moment, der in Deutschland dem Krieg folgte. Die Deutschen flohen, die Amerikaner waren noch nicht angekommen, es regierte die Unordnung, das Chaos; das war Freiheit, Abenteuer im Reinzustand. Und alle haben die Erinnerung mit Nostalgie durchlebt. Ein Zeichen, daß es in unserem heutigen Leben nicht genug Platz für Abenteuer gibt."

1965 EMANUELA: Mit Italo Calvino, Tonino Guerra, Furio Colombo

1968 LA SPIRALE: Nach der Geschichte IL GUIDATORE NOTTURNO von Italo Calvino, ein Projekt, das er zehn Jahre später unter dem Titel GELOSIA wieder aufgenommen hat.

1970 PETER PAN: „Ein amerikanischer Produzent hat mir dieses Märchen angeboten. Sehen Sie mich PETER PAN machen? Er rief mich in sein Büro. Zum einen hatte er Mia Farrow, die Hauptdarstellerin des Films, zum anderen den Komponisten und Drehbuchautor, die beide bereits fertig waren; und vor mir saß der Produzent mit seinem Scheck über 1,3 Millionen Dollar. Ich habe gefragt: Wenn alles schon fertig ist, was soll ich dann noch tun? Diese Leute haben die Gründe für meine Ablehnung nie verstanden."

1973 TECNICAMENTE DOLCE: Jack Nicholson und Maria Schneider sollten die Hauptrollen spielen.

1976 ADDIO ALLE ARMI: Nach Hemingway

1977 IL COMUNISTA: Nach Morselli

1977 LA CIURMA (THE CREW): „Ich habe die Geschichte auf einer Autofahrt von Teheran nach Chiraz geschrieben. Es gab einen unglaublichen Schneesturm in der Wüste und ich habe diese Geschichte über das Meer geschrieben!" Die Hauptrolle sollten Robert Duvall oder Dustin Hoffman spielen. Als das Projekt 1986 wieder aufgenommen wird, plant man mit Roy Scheider, Matt Dillon, Giancarlo Giannini und Kurt Russell; auch Gerard Depardieu ist im Gespräch.

1979-81 PATIRE O MORIRE
Die Geschichte spielt in einem Kloster, weswegen Antonioni mehrere Kloster bereist hat. Er las die Klassiker des Mystizismus, besonders Teresa von Avila, die den Titel geprägt hat: „Leiden oder Sterben, das sollte unser Verlangen sein, mahnte die heilige Teresa." Robert De Niro wurde als Hauptdarsteller vorgestellt, aber dann zogen sich die amerikanischen Geldgeber zurück. Dann kam Giancarlo Giannini ins Spiel. Den Anfang dieser Geschichte kann man in QUESTO CORPO DI FANGO (Dieser schmutzige Körper) lesen.

1980 L'AQUILONE: Ein Science-Fiction-Film, der in den alten Dörfern Usbekistans gedreht werden sollte, wohin Antonioni mehrere Reisen unternahm. Kontakte für diese italo-sowjetische Koproduktion hat er mit Tonino Guerra auf dem Filmfestival in Moskau geknüpft: „Ich habe Rußland gewählt, weil das das Land ist, in dem die Kontraste zwischen einer gewissen archaischen Welt und dem größtmöglichen technischen Fortschritt am deutlichsten sind. In Rußland gibt es Gegenden, in denen die Mentalität vor vierzig Jahren stehengeblieben ist, und für diesen Film brauchte ich diese Art Leute, die etwas zurückgeblieben und naiv sind und in der Lage, an dieses Märchen vom Drachen, der immer höher steigt und nie stehenbleibt, zu glauben. Gleichzeitig brauchte ich ein Land, in dem es glaubwürdig wäre, daß Astronauten losgeschickt werden, nach dem Drachen zu suchen. In Amerika wäre das unwahrscheinlich."
Kinder spielen in der Steppe mit ihren Papierdrachen, als ein gewaltiger Wind sie erfaßt. Alle Drachen werden zerstört, außer dem von Usman, der immer höher steigt und sich auch mit größter Anstrengung nicht zurückholen läßt. Im Dorf herrscht große Aufregung, und auch der Weise Axacal weiß keinen Rat. Vielleicht sei er zu einem Planeten unterwegs, der größer als die Erde ist. Es werden immer mehr und immer längere Leinen hergeschafft, um Kontakt zu dem Drachen zu halten. Eines Tages reißt die Leine und fällt in bunten Spiralen auf die Steppe. Die Leute versammeln sich, um das einmalige Schauspiel zu beobachten: ‚Es lag ein seltsames Licht oder besser ein seltsamer Schatten auf den Straßen, Plätzen, Häusern. Jenes violette Licht, das Sonnenfinsternisse begleitet oder Katastrophen vorausgeht. Ein Bereich des Himmels, in dem die warme Luft aus der Wüste aufstieg, reichte aus, um die Unmengen von Leine in der Schwebe zu halten, die sich verwirrten und zu vielfarbigen Wolken formten.' Der befreite Drachen zieht weiter ins Universum hinaus. Hundert Jahre später ist Usman an Bord eines Raumschiffs und entdeckt einen winzigen weißen Punkt in der Ferne: ‚Mein Drachen!' Als die anderen Astronauten ungläubig ihre Teleskope auf den Punkt richten, entdecken sie tatsächlich den Drachen, der auf einen Planeten zusteuert, der ähnliche Farben wie die Erde hat: ‚Das Raumschiffgeschwader nähert sich diesem Planeten, wo die Menschheit neu zu leben anfangen kann, bis zu jenem Tag, an welchem auch dieser verschwindet, verschluckt von der rätselhaften Flut von Zeit und Raum.'"

1981 GELOSIA: Antonioni wollte einige Passagen aus Roland Barthes' FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX für einen Film über die Eifersucht verwenden, zu dem ihn die Erzählung IL GUIDATORE NOTTURNO aus Italo Calvinos Band T CON ZERO inspiriert hat: „Dies sollte kein Film mit einer normalen Intrige sein, sondern etwas, was näher an der Literatur ist: Die Figuren sind sich all dessen bewußt, was man über die Liebe sagt, und was man lebt. Es gibt eine Art Gegenüberstellung zwischen den beiden Bereichen... Ich habe das Projekt nicht so stark vorangetrieben, was ein bißchen mein Fehler war. Ich hätte Roland Barthes' Hilfe gebraucht, aber er ist dann gestorben."
Nach einem heftigen Streit am Telefon beschließt ein Mann, noch in der Nacht zu seiner Freundin, die in einer anderen Stadt wohnt, zu fahren, um die Sache von Angesicht zu Angesicht ins Reine zu bringen. Auf der Fahrt kommen ihm jedoch Zweifel: Was ist, wenn die Freundin die gleiche Idee hat? Zumal sie, bevor sie auflegte, gedroht hat, ihn mit einem anderen zu betrügen, den sie gleich anrufen werde. Wenn sie das tatsächlich getan hat, dann befindet sich der Rivale jetzt ebenfalls auf dem Weg zu ihr. Jedes Auto, das den nächtlichen Fahrer überholt, könnte seines sein. Also hält er an einer Tankstelle, um sich zu vergewissern. Aber es geht niemand ans Telefon. Sie hat sich also auf den Weg gemacht, denkt der Mann und fährt frohgemut wieder zurück. Aber bald kommen ihm wieder Zweifel:
Was ist wenn sie ebenfalls versucht hat, ihn anzurufen, und genauso wie er wieder zurückfährt? Und wenn der Rivale ebenfalls dasselbe getan hat? Dann würden sich alle drei auf immer im Kreise drehen, auf halber Strecke dauernd hin und her fahren. Am Ende heißt es in diesem Monolog, man müsse die Kommunikation eben aufs Unerläßliche reduzieren und alles Überflüssige weglassen, damit so etwas nicht passiert.

1983 FRATE FRANCESCO: Tonino Guerra schrieb mit Roversi diesen Film nach dem Leben des heiligen Franziskus von Assisi. Dafür hat er vierzehn Kloster besichtigt.

1984 SOTTO IL VESTITO NIENTE: Mit Nicola Badalucco: Charlotte Rampling und Terence Stamp, der schon den Fotografen in BLOW-UP spielen sollte, werden von Antonioni kontaktiert für diesen Film nach einem „sehr schlechten Roman, der in Italien ein Bestseller ist", von Marco Parma. Umberto Orsini und der Modemacher Gianni Versace sollen auch mitspielen. Es geht um die Untersuchung eines Mordes an einem italo-amerikanischen Model. Die Idee wird aufgegeben.

Das wird das Ende des Films sein

Zwei andere Projekte von und mit Michelangelo Antonioni

■ **Von Wilfried Reichart**

Ich habe mir Michelangelo Antonioni nie alt vorstellen können; ich habe ihn mir auch nie jung vorstellen können. Er war für mich immer der – sagen wir – 45 Jahre alte Mann, im eleganten Anzug, mit Stil lebend und wohnend, mit sicherem Geschmack ausgestattet, wozu auch schöne Frauen gehören; ein Mann, der sich auskennt in den Accessoires der bürgerlichen Existenz; ein ernsthafter Mann, der die Veränderungen der Zeit verfolgt; modern, nicht modisch; schon als Debütant ein Erwachsener.

Er ist 38 Jahre alt, als er seinen ersten Spielfilm dreht, 47, als seine avantgardistische Filmdramaturgie in Cannes tumultartige Reaktionen provoziert, 54, als er das Zeitgefühl der Pop-Kultur beschreibt, 57, als er einen Film über die Hippiebewegung und die Studentenrebellion in den USA macht. Jetzt ist Michelangelo Antonioni 81 Jahre alt, und ich kann ihn mir immer noch nicht alt vorstellen. Seit einem Schlaganfall kann er nicht mehr sprechen und ist rechtsseitig gelähmt, was ihm auch das Schreiben unmöglich macht. Doch seine Präsenz scheint ungebrochen. Er arbeitet täglich, ordnet mit Hilfe seiner Frau seine vielen Aufzeichnungen, Notizen, Zeichnungen, hunderte von Texten, Reflexionen, Betrachtungen. Er fährt zum Filmfestival nach Taormina, zu einem Kolloquium nach Paris, nach New York zu einer Retrospektive im Lincoln Center, und er beglückt Studenten der Universitäten von Los Angeles und Berkeley mit seiner Anwesenheit.

Alain Robbe-Grillet berichtet von seiner mentalen Kraft, die in seinem wachen Blick und einem plötzlichen zärtlichen Lächeln zum Ausdruck kommt. Und von dem Eindruck, daß sich Antonionis Anteilnahme an dem, was ihn umgibt, noch verschärft hat durch das schreckliche Handicap, sich der verbalen Kommunikation nicht mehr bedienen zu können.

Robbe-Grillet hat ein Drehbuch für Antonioni geschrieben, eine maßgeschneiderte Hauptrolle sozusagen, die Geschichte einer inzestuösen Leidenschaft, die einen Stabsoffizier zum Mord an seiner eigenen Tochter treibt. Das Exposé beginnt so:

„An einer wilden, öden Felsenküste in Europa, zu einer nur ungefähr angedeuteten Zeit (sagen wir gegen Mitte des 20. Jahrhunderts), lebt ein alter Stabsoffizier der Kavallerie, der vor etwa 30 Jahren in einer Schlacht gegen eine nicht weiter beschriebene Kavallerietruppe auf feindlichem Streifzug verletzt worden ist. Dieser alte Marcus lebt also seitdem in Abgeschiedenheit auf einer alten, halb verfallenen Festung hoch über dem Meer. Die Verletzung hat diesen Mann stolz, autoritär und verwegen gemacht; ihm ist kein Hindernis zu hoch, und dies bei einer Lähmung der gesamten rechten Körperhälfte. Seine mentalen Fähigkeiten sind intakt, aber er kann nur schlecht gehen und hat die Sprache verloren; seit dieser unglücklichen Schlacht hat er kein einziges Wort mehr gesprochen."

Ein Text von Antonioni:

Ein Einwohner von Ferrara wurde getötet; man hat ihn in seinem Wagen in den Po gestoßen, in Volano. Das war im Winter, wenn der Nebel das Land verwischt. Der Wagen ist die ganze Nacht im Wasser gelegen, mit brennenden Scheinwerfern. Dieses zarte Licht, das sich am Nebel verletzt wie an einem geschliffenen Glas, fällt auf eine Gruppe Neugieriger. Darunter ein junger Mann und ein junges Mädchen; sie wenden sich zueinander und ihr gemeinsamer Wunsch läßt sie den Ort des tragischen Geschehens verlassen. Am Ende lächeln sie sich an. Der junge Mann nähert sich dem jungen Mädchen und fragt, ob es mit ihm leben möchte.

Der wird der Anfang des Films sein.

„Méditations: itinéraires d'Europe" ist der Titel eines Projektes, an dem Michelan-gelo Antonioni arbeitet.

Aus seinen Notizen und Texten, autobiographischen und erfundenen Geschichten, Erinnerungen an Filme, Drehorte, Städte, Landschaften, an Schauspielerinnen und Schauspieler, Techniker und Kameramänner sollen Filme entstehen, Fiktionales und Dokumentarisches, Kurzfilm, Spielfilm, Dokumentarfilm . . .

Unsere Arbeit wird sein, sagt Tonino Guerra, diese unglaublichen Texte zusammenzubringen, Verbindungen herzustellen, sie in eine Beziehung zu setzen zu einem bestimmten Datum, zu einem Ort, zu einer Jahreszeit. Und auch den Autor selber in Szene zu setzen. So:

Eine schöne Frau mit vornehmen Gesichtszügen erzählt einem kleinen Jungen von sieben Jahren eine Geschichte. Ganz plötzlich steht er auf, rennt weinend in sein Zimmer und schließt sich ein. Die Mutter nähert sich der Tür, hinter der der kleine Junge immer noch weinend steht: „Michelangelo . . ., warum willst du nie das Ende einer Geschichte hören?"

Sie wartet. Endlich öffnet sich die Tür, und es erscheint der Michelangelo von heute, der 80 Jahre alt ist. Und der schaut uns an, lange, durchdringend, ernst.

Man hört eine Stimme:

„Meine Begierde zu sehen ist so groß, daß sich meine Augen selbst verzehren, und diese Abnutzung der Pupillen wird die Krankheit sein, an der ich sterben werde. Eines Nachts werde ich so eindringlich in das Schwarz blicken, daß es mich aufsaugt."

Das wird das Ende des Films sein.

Vor elf Jahren hat Michelangelo Antonioni seinen letzten Spielfilm gedreht. In der Zwischenzeit sind unzählige Texte entstanden, kinematographische Gedichte, Skizzen in der Malerei vergleichbar, die mit wenigen Pinselstrichen einen Eindruck, eine Begegnung, ein Gefühl, einen Traum festhalten. Sie erinnern an japanische Haiku-Verse.

Im Garten vor der Tür des Hauses
hebt sie das Blatt des Maulbeerbaumes auf
und zeigt es ihrem Mann.
Er kann es nicht erkennen und fragt
„Was ist das?"
Sie öffnet die Hand
und das Blatt
fällt lautlos.

So schön diese Texte sind, verweisen sie doch immer auch auf ihre eigentliche Intention: Versuchen wir uns einen Film vorzustellen.

„Versuchen wir uns einen Film vorzustellen", heißt es in *Ein Morgen und ein Abend*, „der zwei Tage im Leben eines Mannes erzählt. Den seiner Geburt und den seines Todes. Versuchen wir uns einen Film vorzustellen, der einen Morgen und einen Abend hat, aber ohne die Atemlosigkeit der Zeit, die dazwischen liegt."

Filme machen, ein Akt der Schöpfung mit den unzulänglichen Mitteln des mensch-lichen Geistes, ein ebenso großartiges wie beklemmendes Gefühl für den alten Re-gisseur, der die Realität nicht abbildet, sondern immer von Neuem seine Bilder von ihr entwirft. „Machen wir uns nichts vor", läßt Antonioni einen alten Regisseur in *Das junge Mädchen, das Verbrechen* sagen, „in dem Moment, wo sie uns inspiriert, wird die Realität unser Feind Nummer 1"

Diese Refklexionen ziehen sich durch die Texte Antonionis und enden ohne Antworten. „Immer wenn ich sehr müde bin, nach der Beendigung eines Films", sagt derselbe alte Regisseur, „denke ich an den nächsten. Das ist das einzige, was mir zu tun bleibt, was ich kann. Am Morgen wache ich mit Bildern im Kopf auf. Ich weiß nicht, woher sie kommen und auch nicht wie und warum."

1985 DUE TELEGRAMMI: Bei der Veröffentlichung 1983 schrieb er noch: „Ich habe diesen Film nicht gemacht, weil mir in einem bestimmten Moment die Person der Frau, obwohl sie mir vertraut war, unsympathisch und eigentlich unakzeptabel erschien. Jedesmal, wenn ich die Geschichte las, zog ich wieder andere Schlußfolgerungen daraus, auch politische. Das heißt, auf der erzählerischen und visuellen Ebene gefiel sie mir, von der Idee her nicht. Aber wenn ich ihn gemacht hätte, wäre es ein Film über diese Nacht geworden, über dieses Durchdrungensein von Einsamkeiten. Über dieses Verhältnis von innen und außen. Mit einem dramatischen Höhepunkt, in dessen Verlauf man sieht, wie die Frau mechanisch die Schere ergreift und sich neben die Tür stellt. Im Büro werden die ersten morgendlichen Geräusche hörbar, Schritte, Stimmen. Einige dieser Schritte nähern sich, bleiben hinter der Tür stehen. Jemand hat sie dahin gelenkt. Mehr als einer. Sie hört sie wispern, atmen. In wenigen Augenblicken werden sie hereinkommen. Die Frau packt die Schere mit beiden Händen und hebt die Arme, bereit zuzustechen. Gleichgültig auf wen. Auf einen von ihnen."
Mitte 1985 begab er sich nach New York, um mit Rudy Wurlitzer dann doch ein Drehbuch zu schreiben. Aber sein Hirnschlag im Dezember verhindert die Verwirklichung.
DESTINAZIONE VERNA: Nach einer Science-Fiction-Geschichte von Jack Finley. Carlo Ponti sollte produzieren und Sophia Loren die Hauptrolle übernehmen: „Es ist die Geschichte einer Frau in einem gewissen Alter, die vom Leben nichts mehr erwartet. Eines Tages sagt man ihr: Hören Sie, es gibt noch einen Platz in eiem Raumschiff, das zu dem Planeten Verna unterwegs ist, einem wunderbaren Ort, ein Art ‚irdisches' Paradies. Sie fragt den Mann: Wie kommt man dorthin? Verna ist ein Planet außerhalb des Sonnensystems. Die Entfernung ist so groß, daß sich die Frau dazu entscheidet, nicht wegzugehen. Das war die letzte große Chance ihres Lebens, und sie läßt sie verstreichen, wei es sich um eine Reise ohne Rückkehr handelt und sie Angst hat, alle Brücken hinter sich abzubrechen."
PYLONE: Nach Faulkner
LA MODIFICATION: Nach Butor
1992 DIE FESTUNG Ein Film von Alain Robbe-Grillet *mit* Antonioni.

IL SILENZIO: „Einmal habe ich eine Geschichte geschrieben, wo ich mir einen ganzen Film vorstelle, der sich nur um die Stille dreht. Die Geschichte zweier Eheleute, die sich am Anfang sehr wenig, aber sehr persönliches, zu sagen haben, um sich dann nichts mehr zu sagen zu haben."
Aldo Tassone: „Und dann?"
„Und dann will ich einen Film machen über die Gesellschaft der Politiker, über ihren Zynismus; und einen anderen über die Jugend, die ich gut genug kenne, weil ich ihr oft begegne: die Hälfte meiner Freunde sind junge Leute. Es fehlt mir also nicht an Projekten."

Zitate
Alfred Andersch schrieb 1966: „Der Regisseur Michelangelo Antonioni stammt aus Ferrara, aber er hat den Kopf eines römischen Kaisers, und zwar der besten Zeit, großflächig, bartlos und nachdenklich, mit den beiden bitteren Falten, die von den Nasenflügeln zum Mund führen, dem genauen Verhältnis von Nasendreieck zu strenger Mundhorizontale, von Stirne zu Kinn. Ein vollkommmen männliches Gesicht, nichts weibliches scheint darin auf, aber ohne die Männlichkeit hervorzukehren, die Energie zurückgenommen in selbstverständlichem Ernst, Müdigkeit auch. Wie es das Gesicht eines aurelianischen Kaisers ist, so könnte es das eines Arbeiters sein. Im Gespräch keine italienischen Gesten, keine Tulpenhand, kein Agieren, doch auch keine Gehemmtheit, nur genaue Stille."

Der Himmel ist weiß. Die Strandpromenade verlassen. Das Meer verödet und ohne Wärme. Die Hotels halb geschlossen und weiß. Auf einer der weißen Bänke der Promenade des Anglais in Nizza sitzt der Bademeister, ein Neger, in weißem Unterhemd. Es ist früh. Die Sonne bemüht sich, die leichten Nebelschleier zu durchdringen, wie jeden Tag. Es ist niemand am Strand außer einem Badenden, der wenige Meter vom Ufer entfernt toter Mann spielt. Man hört nur das Geräusch des Meeres, man bemerkt nur das Schaukeln dieses Körpers. Der Bademeister geht zum Strand hinunter und betritt die Badeanstalt. Ein Mädchen kommt heraus und geht in Richtung des Meeres. Sie trägt einen hautfarbenen Badeanzug.Der Schrei ist kurz, trocken, schneidend. Man braucht den Badenden nur anzusehen, um zu begreifen, daß er tot ist. Das bleiche Gesicht, den Mund voller Schaum, die wie im Beißen starr gespannten Kiefer, die spärlich auf der Strin zusammengeklebten Haare, die nicht in der Starre des Todes, sondern in einer traurigen Erinnerung des Lebens weit aufgerissenen Augen. Der Körper wird auf den Sand gelegt, den Bauch nach oben, die Fußspitzen auseinandergespreizt. In wenigen Minuten, während deren der Bademeister künstliche Beatmung versucht, füllt sich der Strand mit Menschen.

Es war im Krieg. Ich wartete in Nizza auf mein Visum, um nach Paris zu Carne zu fahren, dessen Assistent ich werden sollte. Es waren Tage voller Ungeduld und Langeweile und voller Nachrichten über einen an einer absurden Maginot-Linie noch stillstehenden Krieg. Nehmen wir an, wir hätten auf der Basis dieses Ereignisses, dieses Gemütszustandes, ein Stück Film vorzubereiten. Als erstes würde ich versuchen, das „Faktum" aus der Szene zu nehmen, nur das in den ersten paar Zeilen beschriebene Bild beizubehalten. In jener weißen Strandpromenade, jener einsamen Gestalt, in jener Stille liegt für mein Empfinden eine außerordentliche Gewalt. Das Geschehen fügt hier nichts hinzu, es ist überflüssig. Ich erinnere mich genau, daß es mich zerstreute, als es geschah. Der Tote wirkte als Ableiter eines Spannungszustandes."

Filmographie
1947 GENTE DEL PO
1948 N.U. – NETTEZZA URBANA
1949 L'AMOROSA MENZOGNA
1949 SUPERSTIZIONE
1949 SETTE CANNE, UN VESTITO
1950 LA FUNIVIA DEL FALORIA
1950 LA VILLA DEI MOSTRI
1950 CRONACA DI UN AMORE
1952 I VINTI
1953 LA SIGNORA SENZA CAMELIE
1953 TENTATO SUICIDO
1955 LE AMICHE
1957 IL GRIDO
1959 L'AVVENTURA
1960 LA NOTTE
Ursprünglich hieß die Geschichte BALDORIA *und sollte mit Giovanni Pontano und Giulietta Masina besetzt werden.*
1962 L'ECLISSE
1964 DESERTO ROSSO
Ursprünglicher Titel CELESTE E VERDE *(Himmelblau und grün)*
1965 I TRE VOLTI
1966 BLOW-UP
Provisorischer Titel STORIA DI UN UOMO E DI UNA DONNA IN UNA BELLA MATTINA DI AUTUNNO. *Sollte zuerst in Italien spielen. Das Atelier gehört John Cowan: „Die Popgemälde, niedrigen Möbel und exzentrischen Geräte sind seine; Antonioni hat lediglich einige Stellen rosa, lila und flaschengrün streichen lassen, um den Bildern bessere chromatische Ergebnisse zu verleihen."*
1970 ZABRISKIE POINT
1972 CHUNG KUO (CINA)
1974 PROFESSIONE REPORTER
1980 IL MISTERO DI OBERWALD
1982 IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA
1982 RENAULT 9
1983 RITORNO A LISCA BIANCA
1984 FOTOROMANZA
1989 LE CITTA DEI MONDIALI: ROMA
1992 NOTO, MANDORLI, VULCANO, STROMBOLI, CARNEVALE

Der seltsamste Aspekt meiner malerischen Erfahrung ist, daß ich, während ich male, nie das Gefühl habe, Maler zu sein. Als ich angefangen habe, diese kleinen Bilder zu machen, sind sie mir sofort ungenügend vorgekommen. Und das ist der Grund, weswegen ich daran gedacht habe, sie zu fotografieren und zu vergrößern, mir ist es unbegreiflich erschienen, daß das meine Werke werden könnten.Ich habe „verzauberte Ebenen" gemalt, aber ich glaube, daß ich sie nie jemanden sehen lasse. Nach meiner Erinnerung muß ich jedoch sagen, daß die „Berge" suggestiver sind. Wer wie ich in einer Stadt der Ebene geboren ist, weiß gut, wie Imagination und Gedanken sich in diesen flachen Horizonten verlieren können.
Ich habe schon als Kind gemalt, aber das waren Gesichter: das von meiner Mutter, von meinem Vater, von Greta Garbo. Aber niemals meines, weil ich mich nicht sehen konnte. Vor einigen Jahren habe ich andere Gesichter gemalt, alle unbekannt: von imaginären Freunden. Eines davon habe ich in viele kleine Stücke zerschnitten und es dann rekonstruiert. Das Ergebnis: ein Berg.
Und so habe ich begonnen.
Von diesem Moment an hat mich ein großer Enthusiasmus ergriffen. Ich habe ein solches Gefühl der Freiheit und einen Sinn der Erleichterung, nicht mehr in den Fängen von Problemen und Ideen zu sein, wenn ich mich ans Malen mache, daß ich mich nie mehr aufhören sah.
Das Vergnügen der Arbeit: das der Ruhe, des Gleichgewichts, so definiert es Gide.
Die Arbeit an den „Montagne Incantate" besteht ausschließlich in der Vergrößerung. Es ist die Vergrößerung, die im Detail eine Materie enthüllt, die im Original unsichtbar ist. Sagen wir, daß das eine Arbeit ist, die sich analog zu jener verhält, aus der mein Film BLOW-UP entstanden ist. Ich füge hinzu, daß es sich für mich als Regisseur dabei um ein höchst interessantes Experiment gehandelt hat. Ich habe nie den Gedanken gehegt, die Kunstwelt anzufassen, auch weil ich nicht wußte, welcher Kunstform ich diese Objekte zuweisen sollte. Wenn es wahr ist, daß ich beim Kritzeln dieser Kartonstücke dem Kino entkommen bin, dann ist es auch wahr, daß ich mich durch die fotografische Vergrößerung in gewisser Weise dem Kino genähert habe.

By the way

Über den Umgang mit Antonioni ■ Von Fritz Göttler

Kino ist Technik des Beiläufigen, und lässig, nachlässig ist, wie, by the way, hier Geschichten gemacht werden.

"The reason why the girl disappears at the beginning of L'AVVENTURA and is never seen again, nor is her disappearance explained, is more physical than metaphysical, despite all the soul-searching on the part of so many ciné-analysts. She (Lea Massari) was to have been the heroine of the film until Antonioni, the director, spotted a young girl playing a secondary role (Monica Vitti). He was so smitten by her that he 'arraanged' for Massari to disappear. Vitti then became the heroine, and they are soon to wed. Very simple, as many 'profund' things usually are." (Coffee, Brandy & Cigars, Sommers 1964)

Vom Kino heißt es beiläufig schreiben, anders geht's nicht mit Antonioni. Wer sich ernsthaft bemüht um seine Filme, ist schon auf dem falschen Weg. Herman G. Weinberg gibt nicht die richtige Spur für AVVENTURA vor, mit seiner Erklärung, aber doch das rechte Tempo. Wohin es führt, wenn man es zu genau nimmt mit dem, was in den Bildern steckt, wenn man zu stark ins Detail geht, davon liefert David Hemmings in BLOW-UP das beste Beispiel. Er ist Antonionis Zerrbild des Kritikers, auf seiner Suche nach dem *object perdu*, dem Sinn. Und pardauz, schon landet er auf der Nase, sein Blow-up provoziert die Implosion.

Erklären. Analysieren. Explizieren. Vor Antonionis Filmen versagt das klassische Instrumentarium der Interpretation. Am Ende stellt man fest, man hat etwas gesucht, was immer schon da war. Und des ganzen Aufwands eigentlich nie wert. Da hat man den Sinn bereits verloren für das, was zählt.

Es ist ein wenig, als würde durch diese Filme Wittgenstein auf den Kopf gestellt. Worüber man sprechen kann, davon sollte man auch schweigen können.

Eine Menge ist gesagt worden zu diesen Filmen. Vieles überflüssig, verdreht, verquer. Was keineswegs das größte Problem an der Sache ist. Aber man merkt, selbst was richtig gesagt sein mag, es funktioniert nicht, und alles bekommt einen falschen Ton, wenn man die Filme wieder sieht.

Eine Inszenierung findet hier nicht statt, das desavouiert den kritischen Diskurs: denn in der souveränen mise en scène, der wir so gerne nachspüren, wird nur die eigene gern gefeiert, die alles in den Griff zu bekommen behauptet. Den Kritiker-Luxus der Überlegenheit entlarvt Antonioni als Besserwisserei.

Einmal führt er für einen seiner kurzen Filme eine handvoll Leute ins Studio vor einen weißen Background: ein paar Versager, verhinderte Selbstmörder. Wie er ihre Geschichten anschaulich macht, spürt man, ihr Geschick ist der Stoff, aus dem kein Kino mehr wird, allenfalls ein Fotoroman.

Evidenz wäre das Stichwort für's Kino. Die Evidenz von der Kamera gezeugter Bilder, die entstehen zwischen Kopf und Wirklichkeit, zwischen dem Hirn des Einzelnen und der Seele der Welt. Zusammen eine einzige, eine einzigartige Landschaft. Wie auf dem Mond: Seelenkrater, Wüsten des Unbewußten. Antonioni hat die Natur gefilmt, innen – außen. Exkursion, Interieur. Seine Vorliebe galt den Katastrophen, ECLISSE, die Explosion am Ende von ZABRISKIE POINT. Die Filme drum herum, die Geschichten davor, die zu erzählen sie vorgeben, das sind Versuchsaufbauten, mit denen er seine Katastrophen provoziert.

Beiläufig müßte man über diese Filme schreiben, über dieses Werk. Ein Werk? Der smarte Cineast würde ein Grinsen vielleicht nicht unterdrücken können.

Bewundern wir also lieber jene beiläufige Eleganz, mit der Antonioni seine Zigarette zwischen den Fingern hält. Wie er den Unterschied auflöst zwischen bedeutungsvoller Geste und Pose. Zartgliedrig die Hand, schlank die Finger, aber dann erinnere ich mich an eins der Arbeitsfotos, da hat er den Kopf seines Akteurs, einem Schreber des Kinos gleich, unerbittlich im Griff.

Vor dieser Kamera werden selbst Moreau und Mastroianni zu Monstern und mechanischen Automaten.

Und wenn der Meister sich selbst äußert zu seiner Kunst – wenige haben das so präzise und intelligent getan wie er –, dann kann man keineswegs sicher sein, daß er sich all dessen wirklich bewußt ist, was er formuliert. Wer ist es, der bei Antonioni spricht? Das Schreiben jedenfalls kommt immer hinterher. Etwas passiert, auf der Leinwand, in den Nerven beim Sehen und Hören, Zündung, der Funke im Labor. Das wäre eines Versuches wert: diese Filme von Neurobiologen untersuchen lassen. Von Anfang an – da hat es den Begriff noch gar nicht gegeben – macht Antonioni KI-Kino, Kino der Künstlichen Intelligenz.

Gespenstisch am späten Antonioni, wie er diese seine Arbeit zum Thema macht, zum einzigen seiner Filme.

Ein Kino, das keine Innen- und keine Außenseite hat, oder keine Linie, an der das eine ins andere übergehen könnte.

„Erst wenn die Bewegung automatisch wird", schreibt Deleuze, „kommt das künstlerische Wesen des Bildes zur Erscheinung; es besteht darin, einen Schock im Denken entstehen zu lassen, Vibrationen auf die Gehirnrinde zu übertragen, unmittelbar das Gehirn und das Nervensystem zu beeinflussen... Die automatische Bewegung läßt in uns einen geistigen Automaten entstehen, der seinerseits auf es reagiert..."

Die famose Kohärenz und Einheit von Antonionis Stil ist die reine Einbildung. Beim Wiedersehen zerfallen die Filme in Stücke. Und gewinnen dadurch zwingende Kraft. Weil auch die moderne Welt längst Bruch ist, ihre Gefühle, Stimmungen, Meinungen, Wünsche, Hoffnungen. Und ihre Formen natürlich: die Aura des Dokumentarischen, den wir in jedem Antonionifilm spüren, nichts ist erfunden.

Antonioni macht Filme von heute, aber als period picture. Man sieht es besonders schön in seinem einzigen Kostümfilm, IL MISTERO DI OBERWALD, wo er die Elemente des Dokumentarfilms bewußt forciert. Eine frühe Form des *„Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß"*, von der Frau, der Zeit, der Welt. Beim Wiedersehen erinnern mich jedesmal diese Filme an die Gesellschaft der Serie *Raumpatrouille*, jene mysteriöse in sich geschlossene Geheimgesellschaft auf dem Meeresgrund. Die letzten Nachfahren von Atlantis.

Man weiß, der Meister würde gern Sciecne Fiction machen. Auch Antonionis Welt ist immer anderswo. Eine Nebelwand schiebt sich zwischen sie und der unsrigen, wie beim der Zeit vergessenen Reich von BRIGADOON.

Beim schottischen Nebel muß ich auch gleich an den MacGuffin denken, der hier seinen Ursprung hat. So radikal und ridikül wie Antonioni wäre Hitchcock gern gewesen, sein Leben lang. Aber da waren immer, im Hinterkopf, seine Obsessionen, und seine körperliche Fülle, die seine Bilder so materiell machten. Hitchcock klebt an der Realität, er blieb ein filmischer Dali. Antonioni wurde der Kino-Chirico.

Viele zeigen sich enerviert von ihm, gerade heute, beim Wiedersehen. Alles Pseudo! Absolut korrekt. Aber wer heißt uns schon den Dingen auf den Grund zu gehen. Nie geht ein Blick daneben, in der Zunft der Berufsgucker. Nirgends Ausfall. Und das Schielen gilt als berufsschädigend.

Die Filme müßte man einfach zu erzählen anfangen, wie bei den Genrefilmen oder bei Hawks in Hollywood. Soll man dieses Kino ernstnehmen? Kann man dieses Kino nicht ernstnehmen?

Beim Erzählen werden die Geschichten porös. Das Erzählen wäre der Blow-up, der die Bilder körnig macht und auflöst in nichts.

Andernfalls hat man eben die Partie verloren. So blöd werden wir am Ende sein, daß wir uns ein unsichtbares Tennisspiel einreden lassen.

By the way 2, oder Antonionian International Pictures:

"Antonioni made LE AMICHE in a space of two years. That's a lot for a movie without pretensions. Even in Italy. During the shooting Antonioni faced dire economic difficulties, and the project – which now was not a project but an unfinished picture – ran a grave risk of ending up in the files of forgotten films. On one happy occasion he ran into a producer who offered to finance the rest of the film, if he introduced zome reasonable changes. »Why don't we include a little dog spoiled by the girl that commits suicide?« the producer suggested. »Then we make the little dog die too. Moving, no?« Antonioni felt so moved that the next scene of his film was shot six months later. After waiting for Rossi Drago to get her nose operated on for the seventh time – the seventh attempt through plastic surgery to improve her nasal appendix, which finally remained as before: unnoticed, because almost no one watches her nose – für Valentina Cortese to disentangle certain conjugal messes with a trip to London, and for Turin to have a similar look in spring to that of autumn – and after having obtained the help of a producer without a dog."

Gabrera Infante bringt vieles auf den Punkt. Ein letzter Tip also: wie ungemein komisch diese Filme doch sind. Der letzte, IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, ist italienische Komödie in Reinkultur, schon der Titel ist ein Witz. Und alle Antonionihelden schaffen, für Sekunden wenigstens, einen dead pan, der Buster ebenbürtig ist.

Premieren 1993/94

Michael Althen	Helmut Merker	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
●●●●	●●●●		!	●●●●	●●●●●	AGE OF INNOCENCE *(Die Zeit der Unschuld)* von Martin Scorsese
●●	●		●●●	●●	●●	ALADDIN von Ron Clements & John Musker
●●●●	○●	●●●●	●●●●	○●	○●	BAD LIEUTENANT von Abel Ferrara
	●●		!	●●●●	●●●●	BAWANG BIEJI *(Lebewohl, meine Konkubine)* von Chen Kaige
●●●	●	●●●	●●●	–	○	BODY SNATCHERS von Abel Ferrara
●●●	●●	●	●●●●	●●●●	●●	BRAM STOKER'S DRACULA *(Dracula)* von Francis Ford Coppola
○●	○	●●	!	●●	●●	CLIFFHANGER von Renny Harlin
●●●●●	●●●		!	●●●	●●●●	UN CŒUR EN HIVER *(Ein Herz im Winter)* von Claude Sautet
	●●		!	●	●●●	DEMOLITION MAN von Marco Brambilla
●●	●●		●●●	●●●	●●●	FALLING DOWN von Joel Schumacher
●●	●●		●●●	●●●	●●●	THE FUGITIVE *(Auf der Flucht)* von Andrew Davis
	●●		●●	●●●	●●●●	GROUNDHOG DAY *(Und täglich grüßt das Murmeltier)* von Harold Ramis
	●	●●	!		–	HARD TARGET *(Harte Ziele)* von John Woo
●●●	●●●		†	●●●	●●●●	HUSBANDS AND WIVES *(Ehemänner und Ehefrauen)* von Woody Allen
●●●●	○●	●●	●●	○	●	INDECENT PROPOSAL *(Ein unmoralisches Angebot)* von Adrian Lyne
●●	●●●		●●●	●●●	●●●	IN THE LINE OF FIRE *(Die zweite Chance)* von Wolfgang Petersen
●●●●	●●	●	†	–	●	IN WEITER FERNE, SO NAH! von Wim Wenders
○●	●●	●●●	○○	○	○	KALIFORNIA von Dominic Sena
●●●	○○	●●●●	○●	●	○	LAST ACTION HERO *(Der letzte Action-Held)* von John McTiernan
–	!	●●●	!	●●●	●●●●	THE LAST OF THE MOHICANS *(Der letzte Mohikaner)* von Michael Mann
	●●	○●	!	!	●●●●	LORENZO'S OIL *(Lorenzo's Öl)* von George Miller
●●	●●	●	●	●●	●● [1]	LOVE FIELD von Jonathan Kaplan
●	○○○		!	●●●		M. BUTTERFLY von David Cronenberg
●●●		●●●	●●●		○●	LES NUITS FAUVES *(Wilde Nächte)* von Cyril Collard
●●	●●	●●●●	!	!	●●●●	ONE FALSE MOVE von Carl Franklin
●●●	●●	●●●	●●●	●●	●●	PASSION FISH von John Sayles
●●●●	○●	○	†	●●●	●●	THE PIANO *(Das Piano)* von Jane Campion
○○○	!	●●●	●●●	●●	●	POINT OF NO RETURN *(Codename: Nina) von John Badham*
●●●	●●	○○	●●●	●●	●●●	RISING SUN *(Die Wiege der Sonne)* von Philip Kaufman
●	●●		●●●	●●	●	A RIVER RUNS THROUGH IT *(Aus der Mitte entspringt ein Fluß)* von Robert Redford
●●	○●		●		●●	SLIVER von Phillip Noyce
○○			!	●	○	THIS BOY'S LIFE von Michael Caton-Jones
●●●●	●●●		!	●●●	●●●●	WHITE MEN CAN'T JUMP *(Weiße Jungs bringen's nicht)* von Ron Shelton
●●●	●●	●	●	●●	●●●	WIR KÖNNEN AUCH ANDERS von Detlev Buck
●	○	●●	●	●●●	●●	DER ZEMENTGARTEN von Andrew Birkin
●●●					●	ADDAMS FAMILY VALUES *(Addams Familie in verrückter Tradition)* von B. Sonnenfeld
				●	●●	ANOTHER STAKEOUT *(Die Abservierer)* von John Badham
	●●		●●●●		●●●	CARLITO'S WAY von Brian De Palma
●●	●●		●●●●		●●	FEARLESS von Peter Weir
○○○	○○					GERMINAL von Claude Berri
					●●	GERONIMO von Walter Hill
●●	–			–	–	HEAVEN AND EARTH *(Zwischen Himmel und Hölle)* von Oliver Stone
					●●●	IN THE NAME OF THE FATHER *(Im Namen des Vaters)* von Jim Sheridan
●●●	●●●	●●●●		●●●	●●●	LIGHT SLEEPER von Paul Schrader
○●	○○					LITTLE BUDDHA von Bernardo Bertolucci
	●●			●	●●	MADADAYO von Akira Kurosawa
●●	●●●			–	●	MANHATTAN MURDER MYSTERY von Woody Allen
	●			●●	●●	MA SAISON PRÉFERÉE *(Meine liebste Jahreszeit)* von André Téchiné
●●	●●				●●●	MENACE II SOCIETY von Albert & Allen Hughes
○○	○○○				○	MRS. DOUBTFIRE *(Das stachelige Kindermädchen)* von Chris Columbus
●●●	○●			●●●	●●●	NAKED *(Nackt)* von Mike Leigh
●					●	THE PELICAN BRIEF *(Die Akte)* von Alan J. Pakula
●●●●	●●●		●●●●	●●	●●●●	A PERFECT WORLD von Clint Eastwood
●	○			●	●●	PHILADELPHIA von Jonathan Demme
●●●	●			●	●●	THE REMAINS OF THE DAY *(Was vom Tag übrig blieb)* von James Ivory
●●●					●●●	SCHINDLER'S LIST *(Schindlers Liste)* von Steven Spielberg
					●● [2]	SHADOWLANDS von Sir Richard Attenborough
●●●●	●●●●		●●	●●●	●●	SHORT CUTS von Robert Altman
	●			†	●	THE SNAPPER von Stephen Frears
				●●		DIE TÖDLICHE MARIA von Tom Tykwer
			○●	○	○○	TRUE ROMANCE von Tony Scott
●●●					●●●	WHAT'S EATING GILBERT GRAPE? von Lasse Hallström
	●●			●●	●●	WITTGENSTEIN von Derek Jarman

1) Michelle Pfeiffer ●●●●●; 2) Anthony Hopkins & Debra Winger ●●●●

Erklärungen:
●●●●● = absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig;
– = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○= bodenlos; † = hat sich der Bewerter erspart; ! = leider verpaßt.

Nightmare after Christmas

7 Tage im Januar: Spielberg, Hopkins, Jim Sheridan, Tim Burton und der Noreaster ■ Von Milan Pavlovic

"I like New York in Jan(uary), how about you?"

"Nature Slides In a Reminder of What Season It Is. Worst Possible Combination of Rain, Sleet and Snow Hobbles the Metropolitan Region." (Überschrift der New York Times Metro Section am 8.1.1994)

"For a week now nature has been doing what nature does at this time of year: snowing and sleeting and raining and hailing and blustering, not necessarily in that kind of distinct, discernible order. It wasn't the week to end all weeks, weatherwise. It only seemed that way." (8.1.94)

Hollywood scheint es nicht mehr zu genügen, Geschichten zu erzählen. Immer mehr Regisseure wollen Geschichte schreiben, das Leben authentischer Menschen unter die Lupe nehmen und auf Zelluloid eingravieren, was im Lauf der Zeit verlorengehen könnte. In den neuen Filmen von Steven Spielberg, Oliver Stone und Jonathan Demme stehen nicht allein die Hauptfiguren im Mittelpunkt – zumindest gleichberechtigt ist die Zeit, in der sich die Geschichten ereignen. Bei Spielberg ist es der Zweite Weltkrieg, bei Stone sind es die Phasen in Vietnam und Amerika zwischen 1963 und den Achtzigern, und Demme landet mit seinem Musterprozeß über einen an AIDS erkrankten Anwalt in unserer Zeit.

Aber die drei waren zu Weihnachten in den amerikanischen Kinos bei weitem nicht allein: Jim Sheridan untersucht in IN THE NAME OF THE FATHER das Schicksal des angeblichen IRA-Terroristen Gerald Conlon, der 15 Jahre lang zu Unrecht im Gefängnis saß; Richard Attenborough verfolgt in SHADOWLANDS die Verwandlung des kühlen britischen Theologen und Schriftstellers C.S. Lewis; Walter Hill räumt in GERONIMO sowohl mit den Vorurteilen als auch mit den Idealisierungen des indianischen Kriegers auf; und selbst der tumbe Western TOMBSTONE tut so, als hätte er etwas Wichtiges und Neues über Wyatt Earp zu sagen.

Schon immer war der historische Hintergrund im Kino eine willkommene Ausrede für Nostalgie und Zeitkolorit. Aber diese Filme meinen es ernst: Es ist nicht nur so, daß sie nicht ohne die Figuren denkbar wären, sondern auch so, daß die Figuren (und damit auch die Filme) außerhalb ihrer Zeit keinen Sinn machen würden. Als ob das junge Alter Amerikas durch die Aufarbeitung der Geschichte wettgemacht werden könnte, stürzen sich die Filmemacher in authentische Fälle. *Based on a true story* – das ist oft und besonders in letzter Zeit ein schrecklicher Zusatz: Als ob das, was man auf der Leinwand sehen kann, nicht wahr genug wäre. Aber vielleicht hat dieser Irrglaube, den Geschichten ihren Wahrheitsgehalt aufdrücken zu müssen, auch damit zu tun, daß man als Kinogänger gar nicht mehr glauben mag, daß das Leben immer noch die verrücktesten Geschichten schreibt.

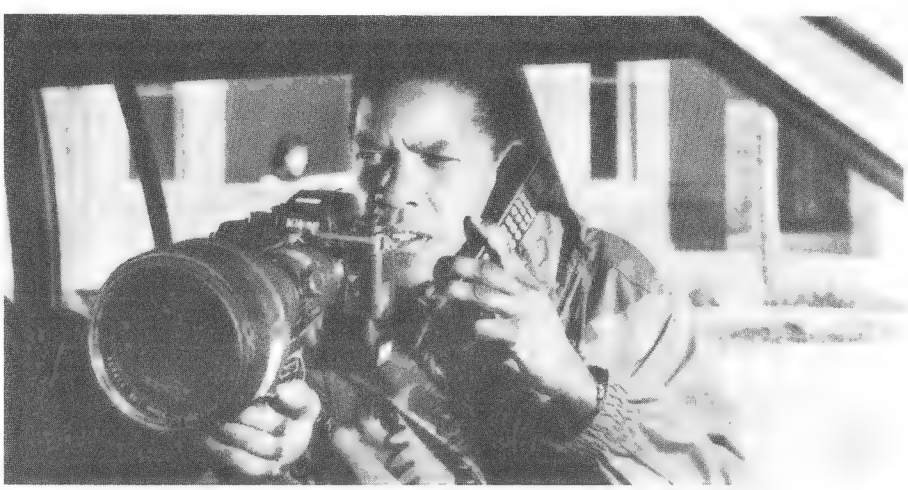
"Two brothers whom prosecutors described as the chief heroin smugglers for the Gambino crime family in the New York area have pleaded guilty to Federal charges of narcotics trafficking, murder and other crimes.
The two men, John and Joseph Gambino, entered the pleas late Wednesday night in Federal District Court in Manhattan after prosecutors agreed to recommend maximum sentences of 15 years without parole for each defendant. The two men also pleaded guilty to charges of jury tampering, illegal gambling and loan sharking.
Prosecutors described the pleas as significant because it was the first time that a Gambino crime family captain, in this case John Gambino, had admitted narcotics trafficking. They said the admissions could help other prosecutions, particularly in Italy.
While awaiting the first trial, the two men jumped combined bails of $ 5 million and were captured in September 1992 in Fort Lauderdale, Fla., after being sought for seven weeks. They have forfeited the bail but, as part of the agreement, no prison sentence will be imposed for fleeing.
At the first trial, witnesses, including Salvatore Gravano, the former admitted underboss of the Gambino crime family, testified that the brothers ran a recketeering enterprise with their headquarters at the Caffe Giardino on the 18th Avenue near 74th Street in Bensonhurst, Brooklyn.
Mr. Gravano, one of the highest-ranking members of the American Mafia to become a Government witness, testified that John Gotti, the boss of the Gambino family, appointed John Gambino a captain in the faction in 1987 and designated him as the group's main link with Mafia heroin dealers in Sicily." (7.1.94)

Denzel Washington muß der Alptraum rassistischer Weißer sein. Er hat das Erbe von Sidney Poitier, der Afro-Amerikaner salonfähig machte, angetreten und den Stolz, mit dem er sich und seine schwarze Hautfarbe vorführt in neue, ungeahnte Dimensionen geführt. Washington ist so cool und mimisch so zurückhaltend, daß man meint, nichts könne ihn aus der Fassung bringen. Er wirkt immer ziemlich arrogant und blasiert, und in seinen besseren Rollen merkt man, daß diese Haltung antrainiert ist, um in der Welt der Weißen bestehen zu können. Washington hat aus seinen Niederlagen gelernt und schlägt die Weißen mit ihren eigenen Mitteln, indem er sachlich ihren Rassismus entlarvt. Wenn seine Figuren nicht viel mehr als diesen afroamerikanischen Stolz vorführen (wie zum Beispiel in MO' BETTER BLUES), kann einem Washington gewaltig auf die Nerven fallen, weil seine Haltung dann ungerechtfertigt paranoid und eindimensional und ihrerseits rassistisch erscheint. In Jonathan Demmes PHILADELPHIA und Alan J. Pakulas THE PELICAN BRIEF jedoch ist Washingtons Haltung nicht bloß politisch korrekt, sondern auch logisch. Washington spielt in diesen Filmen (besonders in PHILADELPHIA) seine Herkunft und Ausstrahlung wie eine Waffe aus; dieser alerte, geschmeidige Mann zeigt, daß ein Schwarzer in seinem Beruf mindestens ebenso gut wie ein Weißer sein kann, und da er die Rassenproblematik niemals zu diskutieren braucht, um sie nicht doch anzusprechen, hat er gegenüber seinen Widersachern immer einen Vorteil.

In PHILADELPHIA spielt Washington einen Anwalt, der selbst voller Vorurteile ist und nur nach langem Zögern einen Fall übernimmt, der praktisch keine Chance auf Erfolg verspricht: ein an AIDS erkrankter Yuppie-Anwalt (einst Washingtons Widersacher) vermutet, daß seine Vorgesetzten ihn eben wegen seiner Krankheit gefeuert und seine tadellose Arbeit sabotiert haben. Tom Hanks ist das homosexuelle Opfer, und Demme und Hanks machen es den Zuschauern leicht, mit ihm zu sympathisieren: der Sex reduziert sich auf ein paar Küßchen mit seinem Partner (Antonio Banderas), die körperlichen An- und Ausfälle halten sich in erträglichen Grenzen, und überhaupt ist er letztlich über jeden Zweifel und jedes Vorurteil erhaben. Er ist nett – und relativ langweilig, sieht man einmal von einer vibrierenden Szene ab, in der er seinem Verteidiger anhand einer Arie von Maria Callas klarmacht, was er fühlt.

Die Eindimensionalität von Hanks' Figur ist schätzungsweise Hollywoods Konzession an das ungemütliche Thema, das von vorneherein genug Zuschauer abstößt. Die interessantere Figur und Darstellung ist die von Denzel Washington: wie er mit seinen Vorurteilen umgeht und sich ihnen endlich stellt. Wenn Hanks sich ihm als AIDS-Kranker offenbart, nachdem er ihm die Hand gedrückt hat, sieht man, wie Washington linkisch und auffällig unauffällig versucht, sich die Hand zu reinigen, als ob er das AIDS von der eigenen Hand schütteln müßte; direkt danach geht er zu seinem Hausarzt und läßt sich über die Formen der Übertragung aufklären. Was im Drehbuch (Ron Nyswaner) wahrscheinlich eine kurze Einführung für die unaufgeklärten Zuschauer war, wird durch Denzel Washington zu einer Studie der kontrollierten Hysterie, die das Gegenklischee eines rassistischen Schwarzen mühelos vergessen läßt. Später, nach dem Beginn des Prozesses, wird Washington dann in einem Drugstore von einem Afro-Amerikaner angemacht, und wenn dem heterophilen Anwalt klar wird, daß ihn gerade jemand abschleppen will, explodiert er auf eine unangemessen wirkende Weise, die uns (und ihm) die Grenzen seiner liberalen Haltung aufzeigt.

In THE PELICAN BRIEF spielt Denzel Washington einen Journalisten, der vorwiegend in den moralischen Sümpfen großer weißer Tiere herumwatet, und nur sein hyper-selbstsicherer Auftritt macht es glaubhaft, daß er dabei so großen Erfolg hat. Der Film, nach John Grishams Bestseller, die sich schon wie eine Drehbuch-Vorlage liest, kommt nicht so gut weg. Er wirkt wie eine Mischung aus ALL THE PRESIDENT'S MEN, THREE DAYS OF THE CONDOR, Pakula und Pollack, Paranoia und Pathologie: zwei Richter werden getötet, das FBI tappt im Dunkeln, das weiße Haus verschleiert die Ermittlungen, und nur eine junge Jura-Studentin blickt



***Denzel Washington als Journalist in Alan J. Pakulas* THE PELICAN BRIEF**

durch. Sie verfaßt eine kleine Studie, den "pelican brief", der einen mächtigen Mann im Dunstkreis des Präsidenten verdächtigt – und einen brillanten Nebendarsteller nach dem anderen aus dem Film räumt: auf Sam Shepard und John Heard folgt ihr furchterregender Mörder. Als ob Pakula beweisen möchte, wie brutal diese Welt ist, nimmt er uns jene, die uns berühren, in der Hoffnung, daß seine Hauptdarstellerin uns darüber hinwegtrösten kann. In der Tat hilft uns Julia Roberts lange über die Runden: ihre Darby Shaw ist zwar zu schön und zu reich, um wahr zu sein, aber sie bringt eine sympathie-erweckende Verletzlichkeit mit.

Der Film ist nicht langweilig: Er funktioniert an der Oberfläche, hält einen mit seinen Verstrickungen, Ortswechseln und Überraschungen stets auf Trab. Warum ist es dann kein guter Film? Eine Antwort darauf ist, daß man in Büchern über Mängel hinweglesen kann, weil man sich seine eigenen Bilder macht; wenn man jedoch mit den Filmbildern konfrontiert wird (und Pakula hält sich sehr eng an Grisham), sind die Mängel nicht zu übersehen. Wollen uns Grisham und Pakula wirklich weismachen, daß Darby Shaw am Ende weder vom FBI noch von ihren Gegnern noch von Journalisten geortet werden kann? Pakula hat in THE PARALLAX VIEW selbst gezeigt, daß jemand wie Darby in diesen Sphären keine Chance hat, und wenn Denzel Washington am Ende des Films in einem Interview, auf Darbys geheimen Fluchtort angesprochen, überlegen auftritt, ist seine Arroganz wieder völlig unberechtigt.

Ein Schwarzer spielt auch in Fred Schepisis unverschämt intelligenter Adaption von John Guares Broadway-Stück SIX DEGREES OF SEPARATION die Hauptrolle: Ein junger schwarzer Mann (Will Smith) läuft durch Manhattan, verschafft sich Eintritt in die Gesellschaft verschiedener, miteinander bekannter reicher Leute, indem er vorgibt, mit ihren Kindern befreundet (und außerdem der Sohn von Sidney Poitier) zu sein. Blitzschnell schleicht er sich in die Herzen der Erwachsenen ein (u.a. Donald Sutherland als millionenschwerer Makler, Stockard Channing als seine Frau; Richard Masur, Mary Beth Hurt, Bruce Davison), indem er klug und flüssig über Gott und die Welt spricht; die einzelnen Auftritte enden immer wieder in kleinen Desastern, und der Junge zieht stets geschlagen davon. Der Film läßt in der Schwebe, warum er das tut, denn Geld gewinnt er dabei kaum. Es sieht eher so aus, als wolle der Junge sich und den anderen beweisen, was er drauf hat. Schepisi, ein Meister der literarischen Adaption (ROXANNE, CRY IN THE DARK, RUSSIA HOUSE), beweist stets auch, was er kann: seine verschachtelte Version ist so fantastisch auf das Kinoerzählen abgestimmt, daß man den Ursprung der Story sehr bald vergißt. Aber dieses Kunststück gerät nie zum Selbstzweck, weil der Film so schnell und eloquent ist. Man will sehen, wohin er führt.

Am Ende fürchtet man kurz, daß der Erzählung die Luft ausgehen könnte, weil einem Sutherlands Erzählungen immer mehr wie hübsche Anekdoten vorkommen; doch dann, nach unzähligen Wendungen, nimmt Schepisi eine letzte Kurve und zeigt, daß es ihm genau darum geht: daß das Leben nicht zur Anekdote verkommen darf.

"Mickey Rourke is almost as well known as a boxer as he is as an actor, but he managed to get himself arrested early yesterday morning without throwing a single punch.
The star of 9½ WEEKS, JOHNNY HANDSOME, BARFLY *and other films was arrested at 3:23 AM outside his club anmd restaurant, Mickey's, in the trendy South Beach area of Miami Beach. He was charged with resisting an officer without violence, a misdemeanor.*
According to the Miami Beach Police Department, Mr. Rourke was apprehended as he screamed obscenities and epithets during a brawl that erupted outside the club. When ordered to leave the scene, Mr. Rourke refused. "He appeared to be highly agitated and was clenching his fist as he confronted people," said Detective Al Bora, a police spokesman.
Mr. Rourke was released after spending a few hours behind bars ans posting a $ 500 bond. He will get his court date by mail and if convicted, could face up to a year in jail and a $ 5000 fine." (5.1.94)

***Robert Duvall und Gene Hackman als Veteranen des Westens in Walter Hills* GERONIMO**

Man darf die Zukunft des Westerns nicht zu sehen. Die beiden ersten Großproduktionen nach dem Erfolg von Clint Eastwoods UNFORGIVEN – TOMBSTONE und GERONIMO – könnten ihren Teil dazu beitragen, daß die Western-Welle genauso schnell wieder abebbt wie sie aufkam. Dabei könnten die beiden Filme nicht unterschiedlicher sein: laut, dumm und verlogen der eine, bedächtig, emotional und engagiert der andere.

TOMBSTONE hat eine unglaubliche Besetzung: Kurt Russell, Val Kilmer, Bill Paxton, Sam Elliott, Powers Boothe, Michael Biehn, Joanna Pacula. Nur sieht außer Sam Elliott keiner der Männer so aus, als wüßte er wirklich, wie es im Westen war, und wahrscheinlich hätte keiner von ihnen lange überlebt, wenn er mit einer Waffe herumgefuchtelt hätte. Die Filmemacher glauben fälschlicherweise, daß große Gesten auch coole Gesten sind und daß Schnäuzer Männer machen. (Die Filmemacher, das waren Kevin Jarre: gefeuert nach einem Monat; George Pan Cosmatos: zum Statisten degradiert von Kurt Russell, der das Drehbuch und alles andere in die Hand nahm; Kurt Russell: einer von der Sorte, die lieber spielen als inszenieren sollten). Die Schnurrbärte von Russells Wyatt Earp und Kilmers Doc Holliday sind so lächerlich gepflegt und extravagant, daß man glaubt, Zeuge bei einem Wettbewerb der Eitelkeiten zu werden. Überhaupt ist alles, inklusive Ausstattung und Bauten, so sauber und künstlich, daß man nicht einmal glauben kann, daß Staub und Rauch echt sind, und man erwartet jederzeit einen Touristen im Bildausschnitt. Nebenbei geht der Film erst nach dem Shootout am O.K. Corral so richtig los, wenn er Wyatt auf seinen Rachefeldzug schickt, wo er wohl seine dunkle Seite zeigen will, aber nur die Gewalt und Earps Lynchjustiz verherrlicht. Und außerdem behaupten die Beteiligten, daß Wyatt Earp sich in jemand wie Dana Delaney hätte verlieben können.

Während TOMBSTONE ein moderater finanzieller Hit ist, fiel GERONIMO im Amerika sofort durch. Das ist kein Wunder. Walter Hill sowie die Drehbuchautoren John Milius und Larry Gross beschönigen nichts: die Weißen sind nicht nur edel, aber auch nicht total bösartig, Geronimo andererseits kein reiner Held und erst recht kein friedlicher Mann. Er ist ein Krieger, der zum Kämpfen geboren wurde (keine Frage, daß Milius da nicht weit entfernt ist), jemand, der seine Gegner beim Wort nimmt und bei Wortbruch sofort Konsequenzen zieht. Wes Studi spielt ihn ohne weiche Züge, hart und gerecht. Nach dem Ausbruch aus dem Reservat trifft er auf eine Gruppe weißer Arbeiter. Als er sie anherrscht, sie seien auf indianischem Territorium, tritt ein Weißer wütend vor und brüllt zurück, die Indianer hätten mit dem Land nie etwas angefangen, während sie etwas daraus machen würden. Daraufhin erschießen die Indianer alle außer dem einen Weißen, zu dem Geronimo dann sagt: "You're a fool, too, but at least you are brave".

Wie so viele Hill-Filme beweist auch GERONIMO das verblüffende Talent des Regisseurs, Schauspieler zu führen: Gene Hackman, mit ungewohntem Vollbart, ist der Lieutenant, der am meisten darüber enttäuscht ist, daß er keinen fairen Frieden herstellen kann; Jason Patric, der in RUSH noch so angestrengt wirkte, gibt hier eine im wahrsten Sinne feine Darstellung: er ist ein Weißer, der gerne ein Indianer wäre, aber darunter leidet, daß die Indianer ihn nie als einen der ihren würdigen werden. Und Robert Duvall überragt alle anderen in der Rolle des Indianerjägers und Army-Beraters, der merkt, daß sein Leben ohne Indianer leer sein würde. Hill, Milius und Gross inszenieren ihn als eine Art weißer Geronimo, und Duvalls Darstellung ist so phantastisch, daß diese Gleichsetzung nie vermessen wirkt.

Duvall ist ebenso gut als Exil-Kubaner in WRESTLING ERNEST HEMINGWAY, in dem er sich fortwährend heftige Wortwechsel mit Richard Harris liefert. Beide spielen über 70jährige, die sich eingestehen müssen, daß das Leben einerseits an ihnen vorüber gezogen ist und anderseits viel zu langsam vorangeht. Ständig haben sie Zeit, sich über ersteres klar zu werden. Sie gehen damit völlig unterschiedlich um: Duvall ist schüchtern, wohlerzogen, in sich gekehrt; Harris, der in seiner Seefahrer-

Jugend mit Ernest Hemingway gerungen haben will, ist laut, agil und nimmermüde – er lügt, säuft und gibt schrecklich an, wie potent er noch sei. Die beiden bilden ein wirkliches *odd couple*, und Randa Haines schaut zu, wie die Egos der beiden unter weiblicher Präsenz funktionieren. Shirley MacLaine, Piper Laurie und Sandra Bullock sind die Frauen, und Haines gelingen in ihrem stimmigen, unspektakulären Film einige schöne Szenen.

Odd couple, diesen Begriff verbindet man automatisch mit Jack Lemmon und Walter Matthau. Das Alter hat ihrer Haltung nichts anhaben können, und GRUMPY OLD MEN, der Titel ihrer neuesten Komödie, trifft alles schon ziemlich genau. Diese beiden Kindsköpfe leben seit Jahrzehnten im Streit (der eine, Jack, hat dem anderen einst die Frau ausgespannt, aber Jack sagt, daß Walter ihm eigentlich dafür dankbar sein müßte, weil der die weitaus nettere Frau erwischt hätte, was Walter natürlich ganz anders sieht) und merken dabei nicht, daß sie praktisch die einzigen Freunde des anderen sind. Das steigert und ändert sich erst, als die tolldreiste Ann-Margret ins Nachbarhaus einzieht, die beiden schwer um sie buhlen, mitansehen müssen, wie Ossie Davis ihnen zuvorkommt, aber nicht locker lassen. Der Film hat seinen komischen Momente (auch wenn die besten im Nachspann kommen), aber er strahlt eine merkwürdig traurige Atmosphäre aus. Das hat weniger damit zu tun, daß man sieht, wie alt Lemmon und Matthau geworden sind; störender ist, daß der Filmmarkt offenbar verlangt, daß die beiden so tun müssen, als wären sie nicht 70, sondern 10, unbelehrbare, schlecht erzogene Rotzlöffel. Der Film bestätigt damit nur das Vorurteil, daß Männer über 60 schweinigelige, regressive Stinker sind. Und damit kommen Matthau und Lemmon immerhin noch besser weg als Ann-Margret in einer der undankbarsten Rollen der letzten Jahre.

Ein *Grumpy Old Man* ist auch der Texas Ranger Red Garnett, ein latent müder Vetter des Country-Sängers Red Stovall. Garnett hat Fehler begangen und einer von ihnen hat sich aus dem Gefängnis befreit und eine Geisel genommen: Butch Haynes, ein kluger, aber krimineller Kopf, der in seiner Jugend von Red ins Gefängnis gesteckt worden war, hat einen achtjährigen als Geisel genommen und fährt mit ihm durch Texas. Es ist weniger eine Flucht als eine Reise, auf der der Junge einen Ersatzvater erhält und Butch der Vater sein darf, den er nie hatte. A PERFECT WORLD kam mir vor wie die Fortsetzung von HONKYTONK MAN, bis auf die Stelle, in der Butch ausrastet – da erinnerte ich mich an MARNIE. Und doch funktioniert A PERFECT WORLD ganz für sich allein und wird in die Filmgeschichte nicht bloß als Zitat anderer Filme eingehen.

"Rudolph W. Giuliani pledged yesterday that »New York was poised for dramatic change.«
But what change?
He used his inaugural address to suggest that a major difference with his predecessor, David N. Dinkins, may be less his agenda of change than the preception he wants to foster that he will able to make good on it. In other words, the change he speaks of is not just new positions on policy, but a new level of effective government.
Still he carefully made no promises he may be unable to keep. He hardly made any at all, using his speech instead to buy time and good will until he hunkers down to governing. His goals are broad, but not yet specific. Mr. Giuliani's own challenge is to make New Yorkers feel safer, reduce tax burdens, deliver services more efficiently, inspire the dispirited among every social and economic groups and give the impression that he and not durable bureaucrats, unelected power brokers or deviant hooligans is now in charge.
(...) Mr. Giuliani is the first mayor to win the election without winning Manhattan, and his remarks suggested the boroughs outside Manhattan are ascendant again." (3.1.94)

Hannibal Lecter war eine Rolle, in der jeder gute Schauspieler brilliert hätte. Anthony Hopkins erfüllte sein Soll, aber der Aufstand, der um seine Leistung gemacht wurde, erschien mir stets übertrieben. Dagegen könnte ich mir in den Rollen des britischen Butlers in THE REMAINS OF THE DAY und des Schriftstellers C.S. Lewis in SHADOWLANDS niemand anderen als Hopkins vorstellen. Es sind Rollen, die von Hopkins die meiste Zeit verlangen, alle Emotionen zurückzustellen und doch eine mögliche emotionale Tiefe anzudeuten. Bei anderen Schauspielern hätten daraus entweder eitle Studien in underacting werden können, Performances, die so sehr von sich ablenken, daß sie alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Bei Hopkins hingegen werden daraus selbstverständliche Porträts emotional zurückgenommener Männer. Es gelingt ihm, ein Geheimnis anzudeuten, wo keines ist und zu rühren, wenn er sich unmenschlich verhält.

James Ivory geht ungewöhnlich unnachgiebig mit ihm um, aber Hopkins kennt die Eitelkeit der „guten" Motivation nicht: als Butler eines großen Besitzes kümmert Stevens (Hopkins) sich nur ums Haus und bekommt überhaupt nicht mit, daß der Lord, für den er arbeitet, England beinahe in die Katastrophe treibt. Während im Haus große, verhängnisvolle Politik betrieben wird (Nazis kommen und gehen), hat Hopkins Augen und Ohren nur für die Bediensteten, und er kann es nicht verstehen, daß die ihm untergeordnete Haushälterin (Emma Thompson) erstaunt ist über sein Desinteresse an den Vorgängen außerhalb des Hauses bzw. innerhalb des Hauses, die das Leben draußen betreffen. (Das wird sich nie ändern: Stevens ist ein perfekter Butler und ein unverbesserlicher Opportunist. Nach dem Krieg dient er dem neuen amerikanischen Besitzer, Christopher Reeve, genauso ergeben wie vorher dem Lord, den zu kennen er fortan meistens leugnet.)

Zwischen Hopkins und Thompson entsteht ein aufregendes, unausgesprochenes Verhältnis: sie ist ihm eindeutig zu forsch und eigenständig, aber er ist fasziniert von ihrer Korrektheit. Sie ist hin- und hergerissen zwischen Verachtung und Zuneigung und wartet ständig auf ein Zeichen von ihm. Es wird nie ganz klar, ob seine Faszination auch Leidenschaft beinhaltet, ob er überhaupt fähig ist zu lieben oder aber nur dienen kann. Und die Tränen in seinem Gesicht könnten genauso gut Regentropfen sein.

Anthony Hopkins brilliert als Butler Steven.

Hopkins' C.S. Lewis ist ein Mann, der keine Gefühle kannte und in dem Moment, in dem er zum ersten Mal welche empfindet, darunter leiden muß. Lewis ist ein über fünfzigjähriger Verfasser von Kinderbüchern, der in Oxford lehrt und immer noch mit seinem Bruder zusammenlebt. Er empfindet es als aufdringlich, als eine Frau, die seine Bücher liebt, ihn besucht und ohne Umschweife persönlich wird. Wie Emma Thompsons Haushälterin in THE REMAINS OF THE DAY ist auch Joy Gresham eine ungewöhnlich emanzipierte Frau – aber Joy ist obendrein noch Amerikanerin. Der Film macht das beste aus dem Zusammenstoß des emotionslosen Briten und der aufgekratzten Amerikanerin, die zweimal heiraten: einmal, um ihr eine Aufenthaltsgenehmigung zu besorgen, dann, weil er sich in sie verliebt hat. Das ist um so erstaunlicher, wenn man weiß, daß er von Richard Attenborough inszeniert worden ist. Aber das Unerwartete tritt ein: Attenborough nimmt sich ganz zurück, sucht nicht nach weltgültigen Lösungen, sondern schaut dabei zu, wie ein Mann zu lieben und leiden lernt, wie er begreift, daß es spannender ist, die Antwort auf eine Frage nicht schon zu kennen, bevor man sie stellt (man fragt sich, ob Attenborough auch an seine vergangenen Filme gedacht hat); er läßt auch zu, daß zwei großartige Schauspieler unbeschwert spielen können: Hopkins und Debra Winger, die als Joy ihre erste gute Rolle seit Jahren bekommen hat.

"The subway token has mingled with coins on dresser tops and in the purses and pockets of New Yorkers for 40 years. But today it moves a bit closer to extinction as the Transit Authority begins to sell electronic fare cards in the first two stations of its sprawling subway system, the nation's largest.
The introduction of automatic fare collection, starting with the Whitehall Street station on the N and R lines and the Wall Street station on the 4 and 5 lines, both in lower Manhattan, brings New York City into the company of other major cities, from Washington to London, that have long used cards instead of coins or tokens. Officials say it will eventually lead to fundamental changes in the transit system, making fare purchases quicker and more convenient and paving the way for discounts, monthly passes and other fare incentives intended to lure more riders. Between now and April, 69 of the busiest stations in the system will activate the sophisticated new turnstiles equipped with fare card machines. The remaining 400 stations will start offering the cards in phases, but not until early 1995 because officials say they need a year to work out possible problems in the technology.
(...) At a cost of nearly $ 700 million, it is one of the biggest undertakings in the 90-year history of the subway system and one on which officials are pinning lofty goals, from improving the economy by lifting the region's traffic burden." (6.1.94)

Eine Zeitmaschine nennt Kevin Costner in A PERFECT WORLD das Auto, in dem er mit dem Jungen durch Texas fährt. Vor ihnen liegt die Zukunft, und hinter sich lassen sie die Vergangenheit zurück. Wenn man so auch das Kino beschreiben wollte, schaltet das Kino immer häufiger den Rückwärtsgang ein, um Orte und Zeiten zu besuchen, die wir nicht erlebt haben (können). Die Kamera wird zur Maschine gegen das Vergessen. Manchmal reicht es nur zum Nostalgietrip, aber immer häufiger sind die Zeitreisen politisch motiviert. Das kann gefährlich sein. Aber es kann auch spannend werden. IN THE NAME OF THE FATHER ist ein Film über die Politisierung eines nichtsnutzigen Jugendlichen, der mit Politik nichts im Sinn hat, als er angeklagt und inhaftiert wird, 15 Jahre später als kämpferischer Mann in die Freiheit zurückkehrt. Es ist (schon wieder) eine wahre

Geschichte: Der irische Streuner Gerry Conlon wird 1974 für ein Vergehen angeklagt und inhaftiert, das er nicht begangen haben kann; doch angesichts des IRA-Terrors hat sich die englische Justiz so unter Druck gesetzt, daß sie Ergebnisse vorweisen muß. Conlon und einige seiner Freunde werden tagelang festgehalten, verhört, gefoltert und gegeneinander ausgespielt, bis sie Geständnisse unterschreiben, die offensichtliche Lügen sind, aber die Qual beenden. Wenn sie wieder „aufwachen", sitzen sie im Gefängnis als Bombenleger und Drahtzieher, verhaßt unter den normalen Gefangenen, aber nicht akzeptiert von den wirklichen IRA-Leuten.

Jim Sheridan, dessen zweiter großer Film dies nach MY LEFT FOOT ist, entgeht mit bewundernswerter Umbarmherzigkeit allen Fallen, die die Geschichte bietet: er will nicht bloß die Engländer anklagen, er will die Taten der IRA nicht gutheißen oder verteidigen, und er will seine zentralen Figuren, Gerry und seinen ebenfalls unschuldig inhaftierten Vater, Giuseppe Conlon, bestimmt nicht heilig sprechen. Sheridan verheddert sich nicht in diesem komplexen Netz aus Emotionen und Politik, weil er bei aller Nähe Distanz bewahrt. Er läßt uns Raum, um Motivationen zu erkennen und den Personen Raum für Veränderungen. Er verfolgt die Wandlungen, die Gerry durchläuft, ohne sie zu werten: er behauptet nicht, daß die Zeit, in der Gerry sich in Drogen flüchtet oder wirklich mit den Ideen der IRA sympathisiert (bis er erkennt, daß der Terror der IRA ebensowenig vor Unmenschlichkeit halt macht wie jener der Briten), verschenkt ist, sondern behandelt sie als Stationen auf dem Weg, seine parasitäre Schale abzuwerfen. Daniel Day-Lewis' unaffektierte Darstellung hilft bei dem Prozeß ungemein: man kann in seinem Gesicht ablesen, wie er sich verändert, wie die vorher nachlässig genutzte Intelligenz sich bündelt und Formen annimmt. Der Film hat ein Finale, das manche als Happy-End mißverstanden haben. Dabei fängt alles gerade erst an.

Auch SCHINDLER'S LIST hat ein Ende, das zwar nicht versönlich ist, aber nach 180 Minuten Horror einen sanften Schlußpunkt bildet. Nichts ist vergeben, nichts vergessen, und Steven Spielbergs Bilder vom Holocaust brennen sich so ins Gedächtnis ein, daß sie in der Zukunft dazugehören werden. Nicht, weil sie großes Kino wären, sondern weil sie der Wahrheit, die wir aus Dokumentaraufnahmen kennen, näher kommen, als alle anderen Spielfilmbilder zuvor. Spielberg hat das Altbekannte und oft Verdrängte mit einer Unbarmherzigkeit gefilmt, die einen zusammenzucken läßt, auch wenn man von den Mord-Arien und Massakern aus Filmen und Fernsehen noch so abgestumpft worden ist. Wenn Amon Göth, der Kommandant des Zwangsarbeitslagers von Plaszow, eine jüdische Frau erschießen läßt, weil sie einen wichtigen Einwand gegen den Weiterbau einer Baracke vorgebracht hat – nur um ihren Vorschlag danach ausführen zu lassen, spürt man erstmals seit vielen Jahren, was es bedeutet, Macht über einen anderen Menschen zu haben und welche Willkür, Unmenschlichkeit und Anmaßung dahinter steckt, sie auszuüben. Einmal sieht man Göth, nachdem er wieder einmal von seinem Balkon herunter wahllos ein paar Juden umgebracht hat, wie er mit seinem Gewehr auf Toilette geht, die große Waffe neben sich hinstellt und unlustig seine Blase entleert. Das Töten ist ebenso selbstverständlich in seinen Alltag eingeflossen wie das Urinieren.

Auf den ersten Blick ist SCHINDLER'S LIST eine typische Spielberg-Geschichte, über das Heranreifen eines Menschen in einer Extremsituation, und von allen Holocaust-Geschichten ist es, so pervers das klingen mag, die positivste, weil sie die wahrscheinlich größte Massenrettung des Zweiten Weltkriegs beschreibt. (Ohne das Ende hätte der Film noch mehr wie eine – besser inszenierte – amerikanische Variante von KORCZAK ausgesehen.) Aber von der Inszenierung her ist dieser Film anders als alles, was das *Wunderkind* bisher je gemacht hat: Spielberg entsagt allen Kino-Tricks, allen melodramatischen Pointen, die man durchaus hätte erwarten können, weil auch diese Geschichte voller Hoffnungsschimmer und winziger Wunder steckt. (Die Juden, die Schindler von den Nazis „abkauft" und in Wagons in seine Heimat schickt, landen zum Beispiel für einen einzigen, schrecklich langen Tag in Auschwitz, bevor herauskommt, daß der Zug fehlgeleitet wurde.) Spielberg weiß jedoch, daß es hier kein großes Wunder wie in seinen früheren Filmen geben kann, und er taucht tiefer in den Mist des Lebens ein als je zuvor. In einer Szene, die wie die Umkehrung all seiner spielerischen Kinderbilder wirkt, sieht man, wie ein Kind, das sich vor der Deportation drückt, die unmöglichsten Verstecke sucht. Doch überall, wo der Junge hinkommt, ist schon ein anderes Kind – bis sich der Junge schließlich in den Latrinendreck taucht.

Spielberg malt kein Heldenbild von Oskar Schindler (den Liam Neeson wunderbar doppelbödig spielt), und er versucht glücklicherweise nicht zu erklären, warum der parasitäre Opportunist, der Juden und Nazis gleichermaßen ausnutzte, plötzlich zum Lebensretter wird. Die Idee und ihre Realisierung fallen aus Zeitnöten zusammen und lassen weder Schindler noch Spielberg Zeit dafür, über Motive nachzudenken. In diesen Minuten entfaltet der Film einen Sog, der der Atemlosigkeit Spielbergs vergangener Filmen vielleicht am nächsten kommt.

SCHINDLER'S LIST ist von Janusz Kaminski in schwarz/weiß gedreht worden (nicht auszudenken, wenn man dieses ganze menschliche Fleisch in Farbe sehen müßte), was den dokumentarischen Impetus noch verstärkt und in mehreren Szenen Erinnerungen an Rossellini und den italienischen Neorealismus wachruft, besonders in der Szene, wenn die Erwachsenen merken, daß ihre Kinder deportiert werden. Es erlaubt außerdem einige starke expressive Lichteffekte, die unter anderem verdeutlichen, daß Schindler die helle Seite der Medaille ist und Göth die dunkle. In Göth (Ralph Fiennes) schaut Spielberg dem Teufel in die Augen und erkennt einen einsamen, erbärmlichen Mann, der, unfähig, menschlich zu kommunizieren, ein tödliches Sprachrohr gefunden hat. Aber wie der undurchschaubare Schindler erkennt man auch in Göth in jeder Szene eine zusätzliche Nuance. Göth versucht sogar, sich zu ändern, nachdem Schindler ihm einmal gesagt hat, daß man mit Verzeihen manchmal größere Macht demonstriere als mit Bestrafung. Es ist irritierend zu sehen, wie das Monster Göth plötzlich Großmut beweist. Man möchte vor Freude beinahe auflachen. Aber man ahnt, daß dies nicht lange währen kann.

"In the Frigidaire of Giants Stadium, having the wind was better than having the ball. (...) »Today ranked up there in the top three worst-weather days I played in,« [Phil] Simms said after the Giants' wild-card playoff victory today. But even the Minnesota Vikings, who play in a dome and practice in a field house, were prepared for the 5-below-zero [Fahrenheit = –20° C, Anm.] *windchill factor that greeted them. They had thrown open the doors to their practice facility all week – letting the wind howl in and the temperature chill them. And then, after all that, after the long underwear and sideline parkas, the weather still fooled both teams."* (10.1.94)

Es bedurfte nicht erst SCHINDLER'S LIST, um den Sprung von Steven Spielberg zu Tim Burton gewaltig erscheinen zu lassen. Spielberg ist (und bleibt selbst in SCHINDLER) ein Optimist: er vermutet auch im allerdunkelsten Tunnel irgendwo ein Licht und sucht nach dem Ausgang. Tim Burton hingegen interessiert der Ausgang wenig, sondern eher das, was man Dunkeln so leicht übersieht und erst dann erkennt, wenn sich die Augen an die Dunkelheit gewöhnt haben. Er ist der Erforscher der dunklen Zonen, einer, der nicht glaubt, daß Schwarze und das Andere immer gleich schrecklich sein muß. Diese Haltung kann ansteckend sein, und sie hinterläßt Träumer. Johnny Depp zum Beispiel ist seit EDWARD SCISSORHANDS nicht mehr aus dem Burton-Traum aufgewacht. Er sucht Rollen, die nicht ganz wirklich erscheinen, gleichmütige Außenseiter, die sich mit ihrem Anderssein soweit abgefunden haben, daß sie ganz selbstverständlich damit umgehen. Nach EDWARD S., BENNY & JOON, ARIZONA DREAM nun also WHAT'S EATING GILBERT GRAPE?, inszeniert vom Schweden Lasse Hallström, den Depp ehrfürchtig einen „Filmemacher" nennt. Die beiden tauchen in eine Kleinstadt ein, die von *weirdos* und *freaks* bevölkert ist, so seltsam, daß einem Crispin Glover als Bestatter schon fast normal vorkommt. Depp sorgt für seinen geistig zurückgebliebenen Bruder (Leonardo DiCaprio) und zusammen mit seinen zwei Schwestern für die Mutter, die sich seit sieben Jahren nicht mehr aus dem Haus bewegt hat und inzwischen gut vier Zentner wiegt; er arbeitet in einem Laden, in den fast niemand mehr geht, seitdem in der Nähe ein Supermarkt eröffnet worden ist, und er hat ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau (Mary Steenburgen), die ihm auf seine Frage, warum sie ihn ausgewählt habe, sagt, sie habe gewußt, daß er dieses Nest niemals verlassen würde. Man erwartet (und befürchtet), daß Hallström eine Freak-Show veranstaltet, aber er verkneift sich platte Witze und drängt einem die Figuren nie auf. Deshalb werden einige WHAT'S EATING GILBERT GRAPE? langweilig finden, sofern sie keinen Zugang zu dieser merkwürdigen Welt finden. Juliette Lewis jedenfalls findet ihn, und sie eröffnet Depp die Aussicht auf ein Leben, das er auf diesem Planeten nicht (mehr) erwartet hatte.

Und Tim Burton? Er hat sich in eine Welt begeben, von der ich mir nie vorgestellt hatte, daß sie mich besonders interessieren, geschweige denn berühren könnte: NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS ist ein Stop-Motion-Musical, mit Puppen, die so nur Burtons Vorstellung entsprungen sein können. Jack, der König von Halloween (das, wie jedes Fest, eine eigene Welt darstellt), entdeckt das Weihnachtsfest und will den Weihnachtsmann mimen. Daraus ergibt sich ein Alptraum, der schöner und phantasievoller nicht sein könnte. Burton hat diesen Film für die Disney-Studios produziert (Henry Selick hat ihn inszeniert), aber Disney könnte nicht ferner sein. Es gibt kein Vorbild für NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS außer den Burton-Filmen. Er hat sich eine eigene (Kino-) Welt geschaffen. Aber mehr soll jetzt nicht mehr gesagt werden. Schließlich müssen Sie noch zehn Monate warten, bis der Film auch in Deutschland zu sehen ist.

BACK ISSUES

Durch einen glücklichen Umstand (Aufräumarbeiten eines STEADYCAM-Vertreibers) sind wir an etliche alte, zuletzt vergriffene Ausgaben gekommen, die wir nun wieder anbieten können. Es sind nicht viele Exemplare vorhanden, deshalb sollten Sie lieber schnell zugreifen. **Vergriffen bleiben die Ausgaben 1, 2, 3 und 9.**
Die Preise richten sich nach Alter, Seltenheit, Begehrtheit und Dicke der jeweiligen Hefte. Sie kosten jetzt das, was sie bei ihrem Erscheinen hätten kosten müssen. Wenn Sie nur ein Heft nachbestellen, kommen zum Heftpreis noch DM 4,– für Porto und Verpackung hinzu; bei zwei (bis 21) bestellten Heften sind es DM 6,–.

Nr. 4 (März 1984, 36 Seiten)
Porträt Bill Forsyth (Ulrich von Berg)
Kritiken: SOUTHERN COMFORT
7 Exemplare, DM 8,–

Nr. 5 (Juli 1984, 28 Seiten)
Cannes: Sergio Leone & Wim Wenders (Mp)
Interviews: Wenders (Brigitte Desalm) & Neil Jordan
ALL ABOUT EVE, INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM, ANGEL
75 Exemplare, DM 6,–

Nr. 6 (Februar 1985, 40 Seiten)
Interview Sergio Leone (Mp)
In memoriam Sam Peckinpah (von Berg)
35 x 30 Lieblingsfilme
LE FEU FOLLET (Michael Althen), THE RIGHT STUFF, OUT OF THE PAST, BODY DOUBLE (Hans Schifferle)
25 Exemplare, DM 8,–

Nr. 7 (Februar 1986, 40 Seiten)
Clint Eastwood (Fritz Göttler, Mp)
HONKYTONK MAN, BLOOD SIMPLE, LADYHAWKE, SILVERADO, STARMAN, THE PURPLE ROSE OF CAIRO
32 Exemplare, DM 8,–

Nr. 8 (Oktober 1986, 44 Seiten)
Blake Edwards (Althen, Göttler, Schifferle)
Interviews: Cameron, Cimino, Oliver Stone
ALIENS, THE LOVELESS
23 Exemplare, DM 9,–

Nr. 9 (Februar 1988, 60 Seiten)
Brian De Palma (Göttler, Mp)
Jane Fonda (Schifferle); RoboCrit (Claudius Seidl); Interview: Oliver Stone
PRIME CUT, EMPIRE OF THE SUN, BIG EASY, NEAR DARK, HOUSE OF GAMES
VERGRIFFEN!

Nr. 10 (Oktober 1988, 72 Seiten)
Barry Levinson (Althen, Mp)
Interviews: Clint Eastwood, Walter Hill
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, MIDNIGHT RUN
59 Exemplare, DM 10,–

Nr. 11 (Februar 1989, 68 Seiten)
David Cronenberg (Desalm, Scorsese u.a.)
Michelle Pfeiffer (Althen)
TWO-LANE BLACKTOP, RAIN MAN
45 Exemplare, DM 12,–

Nr. 12 (Mai 1989, 68 Seiten)
90 Regisseure für die 90er (I)
3 Frauen: Jessica Lange (Althen), Christine Lahti (Schifferle), Melanie Griffith (Mp)
Drehbuchauszüge TEQUILA SUNRISE
Interview: Lawrence Kasdan
Roger Donaldson (Göttler)
BLAST OF SILENCE, BULL DURHAM, DANGEROUS LIAISONS
47 Exemplare, DM 10,–

Nr. 13 (August 1989, 68 Seiten)
Jack Nicholson (Desalm)
90 für die 90er (II)
Ein Sommer in New York (Mp)
Rutger Hauer (Angela Schmitt-Gläser)
DEAD CALM, HALF MOON STREET
46 Exemplare, DM 10,–

Nr. 14 (November 1989, 68 Seiten)
Zulawski (Althen) & Assayas (Gansera)
Joe Spinell; Rob Reiner
Interviews: James Cameron, Hubert Selby
Tagebuch des Kritikers: Fritz Göttler
GIRL ON A MOTORCYCLE (Schifferle)
60 Exemplare, DM 10,–

Nr. 15 (Februar 1990, 68 Seiten)
Face of the Decade: Harrison Ford (Desalm)
Catch 22: 35 x 22 Lieblingsfilme der 80er
Michael Moore (Harlan Jacobson)
Baseball im Kino; Tagebuch: Mp
BORN ON THE 4th OF JULY, WAR OF THE ROSES, CASUALTIES OF WAR
56 Exemplare, DM 15,–

Nr. 16 (Mai 1990, 68 Seiten)
Karel Reisz (Gerhard Midding, Lars-Olav Beier, Schifferle, Althen, Göttler, Mp)
Tagebuch: Michael Althen
WHITE HUNTER, BLACK HEART; THE FABULOUS BAKER BOYS, SPUR DER STEINE, PRETTY WOMAN, ALWAYS
50 Exemplare, DM 10,–

Nr. 17 (September 1990, 68 Seiten)
Alain Delon, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard (Althen, Göttler, Reichart)
David Lynch (Philip Siegel), Abel Ferrara (Vollmar), Martin Scorsese (Pauli, Gansera)
Tagebuch: Wilfried Reichart
THE LEATHER BOYS
48 Exemplare, DM 10,–

Nr. 18 (Februar 1991, 76 Seiten)
Fritz Lang (Werner Dütsch)
Jeff Bridges (Robert Fischer)
German Psychotronics (Schifferle)
Tagebuch: Claudius Seidl
EDWARD SCISSORHANDS, MILLER'S CROSSING, SILENCE OF THE LAMBS
32 Exemplare, DM 15,–

Nr. 19 (August 1991, 64 Seiten, DM 12,–)
Sydney Pollack (Mp, Beier, Althen, Kael)
Pauline Kael: 5 Texte
Cannes; Interview: Michael Ballhaus
STATE OF GRACE

Nr. 20 (November 1991, 72 Seiten, DM 12,–)
Interviews: Sidney Lumet, George Roy Hill, Frankenheimer, John Badham, David Puttnam (Beier, Midding), Joel & Ethan Coen (Desalm)
Gus van Sant; Kirk Douglas
TERMINATOR 2, THE FISHER KING, FRANKIE & JOHNNY

Nr. 21 (Februar 1992, 72 Seiten)
Robert De Niro (Althen)
Nick Nolte (Sathyan Ramesh)
Fred MacMurray (Göttler)
Interview: Oliver Stone (Mp & Althen)
Tagebuch: Hans Schifferle
Alphabet Cinema: CAPE FEAR, BUGSY, JFK, NAKED LUNCH, GRAND CANYON
44 Exemplare, DM 15,–

Nr. 22 (August 1992, 76 Seiten, DM 12,–)
Sigourney Weaver... (Mp)
...und ihre Schwestern: Funny fatal female (I)
Interview: Tim Burton (Mp & Althen)
Tagebuch: Göttler
UNFORGIVEN, MANHUNTER, VILLAIN, KLEINE HAIE

Nr. 23 (Dezember 1992, 72 Seiten, DM 12,–)
Ron Shelton (Beier, Midding, Mp)
Funny fatal female (II)
Tagebuch: Althen
Interview: Ridley Scott
DAS GROSSE SPIEL, THE LAST OF THE MOHICANS, THE BODYGUARD

Nr. 24 (Februar 1993, 76 Seiten, DM 12,–)
Kim Basinger (Göttler)
Funny fatal female (III)
Bertrand Tavernier (Midding)
Tagebuch: Mp
John Turturro
BLADE RUNNER: Director's Cut; PASSION FISH, LORENZO'S OIL, MALCOLM X, ALADDIN, TOYS

Nr. 25 (September 1993, 80 Seiten, DM 12,–)
John Milius (George Hickenlooper, von Berg, Beier, Althen, Desalm, Seidl, Schifferle, Mp)
Interviews: Claude Sautet, Sigourney Weaver, George Hickenlooper, Benjamin Henrichs
Tagebuch: Claudius Seidl
IN THE LINE OF FIRE, THE FUGITIVE, JURASSIC PARK, RISING SUN, THE FIRM
56 Exemplare

NACHSPANN

Wie Sie sicher gemerkt haben, ist dies keine gewöhnliche STEADYCAM-Ausgabe. Das sollte sie auch nicht sein. Der Antonioni-Schwerpunkt ist vor acht Jahren zum ersten Mal anvisiert und vor exakt drei Jahren zum ersten Mal geplant worden; immer wieder kam etwas dazwischen, zuletzt waren es technische Schwierigkeiten bei der Entzerrung der CinemaScope-Bilder aus ZABRISKIE POINT. Und vielleicht hatte es ja auch etwas Gutes, daß das Antonioni-Heft jahrelang behindert, ja geradezu sabotiert wurde. Denn vor zwei oder drei Jahren war Antonioni höchstens in Uni-Seminaren Gesprächsstoff und weder deutsche Publikationen noch europäische Filmpreise in Sicht, aber ohne die Antonioni-Werkschau, die im vergangenen Herbst in mehreren Großstädten zu sehen war (natürlich nicht in Köln!), wäre Michael Althen niemals an die Kopien gekommen, um ausgesuchte Fotos herausfotografieren lassen zu können. Fast alle Autoren von STEADYCAM investieren Zeit in diese Publikation, ohne entsprechend entlohnt zu werden. Michael Althen hat nun sogar eigenes Geld investiert, um die Zeitschrift (und gewiß auch seinen Artikel) noch besser zu gestalten.
"Lavish" war dabei das Motto, und wir konnten nicht umhin, das auch im Verkaufspreis DIESER Ausgabe spürbar werden zu lassen. (Die nächsten Ausgaben werden dann, sofern sie nicht erneut so aufwendig ausfallen, wieder DM 10,– kosten.) Mit dem Preis von DM 15,– können wir unsere Unkosten immer noch nicht decken, und deshalb möchten wir die NICHT-Abonnenten und neuen Leser von STEADYCAM um Verständnis dafür bitten, daß Nr. 26 KEIN Bestandteil eines NEUEN Abos sein kann: ein neues Abo kann erst mit Nr. 27 beginnen.

STEADYCAM 1/1994
26. Ausgabe seit 1982
STEADYCAM erscheint bei Cambrimil

Herausgeber & Verleger: Milan Pavlovic
Redaktion & Layout: Michael Althen, Brigitte Desalm, Mp
Mitarbeiter dieser Ausgabe: Robert Fischer, Fritz Göttler, Sathyan Ramesh, Sarah Jane Reichart, Wilfried Reichart, Claudius Seidl, Gerhard Ullmann, Frank Weller & die Teilnehmer der Umfrage *13 Western*

Satz & Repros: NEUSATZ GmbH, Köln
Druck & Repros: Repro 68, Köln; Montage: Heidi Brands
CinemaScope-Umwandlung: Partner Satz, Köln; "Searchers"-Farbbilder: Lillig, Köln

Anschrift der Redaktion:
Engelbertstr. 57, 50674 Köln, Telefon (0221) 516498
für Pakete und Zahlungsanweisungen:
c/o Pavlovic, Schildergasse 104, 50667 Köln

Erscheinungsdatum: 4.2.1994
Preis: DM 15.–

Titelbild: Jack Nicholson in PROFESSIONE: REPORTER
Seite 15: THE AGE OF INNOCENCE; 16: Abel Ferrara; 26/27, 36, 37, 39, 42 (oben): ZABRISKIE POINT; 28, 29, 30, 31, 42 (o), 45 (o & u), 57, 59 (l.o.), 90: L'ECLISSE; 40 (o), 45 (l.o.), 47 (i & v), 54, 55, 91: IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA; 40 (u), 42 (u), 46, 47 (ii & iii), 60, 61: PROFESSIONE: REPORTER; 43, 58, 59 (l.u.): DESERTO ROSSO; 45 (l.u.), 47 (IV): CHUNG KUO CINA; 45 (r.): IL MISTERO DI OBERWALD; 63: THE SEARCHERS; 81 (von oben nach unten): THE NAKED SPUR, EL DORADO, UNFORGIVEN; 86: THE LAST OF THE MOHICANS; 93: TIM BURTON'S NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS.

Unser Dank gilt: Nora Campi, Helmut Merker, Albert Wiederspiel, Jörg Etzel, Jürgen Schau, Martin Bachmann, „Magic" Ray, „Shaq" Arno (5 Fl.), „Muggsy" Moni, „Texas" Heinz, Dieter Mendelsohn, Heidi Kleymann, Herbert Klemens, Rob & Stanley Risch, Noah Gabriel (obwohl: Brad wäre besser gewesen!) sowie den Dear Hunters des Kölner Stadt-Anzeiger.
sri dankt Peter Lemper und Hans-Gerd Raeth.
ISSN 09355332
© Januar/Februar 1994. Nachdruck nur nach Genehmigung.
pbd

Fotonachweis:
146 der 156 **Antonioni**-Bilder wurden von **Michael Althen** aus Kopien ausgesucht, die im **Münchner Filmmuseum** liefen, und sie wurden von **Gerhard Ullmann** herausfotografiert.
Alle Motive aus THE SEARCHERS wurden uns netterweise von **Werner Dütsch** zur Verfügung gestellt. Ansonsten stammen wie so oft viele Motive (darunter alle von River Phoenix) aus dem reichen *Filmbild-Fundus* von **Robert Fischer** (fff), einige aus dem von Mp angezapften Reservoir von Jerry Ohlinger in New York und die meisten anderen aus dem Archiv des *Kölner-Stadt Anzeiger*. Die Zeitungsannoncen wurden der *New York Times* entnommen.
THE AGE OF INNOCENCE: Columbia/Mp; BAD LIEUTENANT (Ferrara): Mp; BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID: Mp; C'ERA UNA VOLTA IL WEST: Mp/KStA; DAVE: Warner Bros.; EL DORADO: fff; THE FUGITIVE: Warner Bros.; 40 GUNS: fff; FUNNY ABOUT LOVE: Paramount/Mp; GERONIMO: Columbia/fff; GROUNDHOG DAY: Columbia/fff; HUSBANDS & WIVES: TriStar; IN THE NAME OF THE FATHER: Universal; JOHNNY GUITAR: fff; Lady Di: KStA; THE LAST OF THE MOHICANS: Morgan Creek/fff; DAS LEBEN GEHT WEITER: Rowohlt; MADELEINE: WDR; THE MAGNIFICENT SEVEN: fff; Jonas Mekas: Sarah Jane Reichart; MY DARLING CLEMENTINE: fff; NAKED: Mp; THE NAKED SPUR: fff; ONE FALSE MOVE: fff; PAT GARRETT AND BILLY THE KID: fff; THE PELICAN BRIEF: Warner Bros./fff; RED RIVER: KStA; THE REMAINS OF THE DAY: Columbia; RIDE LONESOME: fff; RIO BRAVO: fff/KStA; SCHINDLER'S LIST: Universal; Monica Seles: Mp; SHE WORE A YELLOW RIBBON: fff; TIM BURTON'S NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS: Buena Vista/fff; UNFORGIVEN: Warner Bros./Mp; THE WILD BUNCH: WB/Seven Arts/Mp; WIR KÖNNEN AUCH ANDERS: Buck.

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 27:

Fernseh-Serien
Wir versprechen nichts – aber Nr. 27 sollte noch 1994 erscheinen.

EIN OLIVER STONE FILM

Ab 27.01.94 im Kino

Und Erstmals

TOMMY LEE JONES JOAN CHEN HIEP THI LE

ZWISCHEN HIMMEL HÖLLE

Warner Bros. Präsentiert

In Zusammenarbeit Mit Regency Enterprises, Le Studio Canal+ Und Alcor Films Eine Ixtlan/New Regency/Todd-AO/TAE Produktion Ein Oliver Stone Film 'Heaven And Earth' Tommy Lee Jones Joan Chen Haing S. Ngor Und Erstmals Hiep Thi Le

Schnitt David Brenner, Sally Menke Produktionsdesign Victor Kempster Kamera Robert Richardson, A.S.C. Musik Kitaro Koproduktion Clayton Townsend Ausführende Produktion Mario Kassar

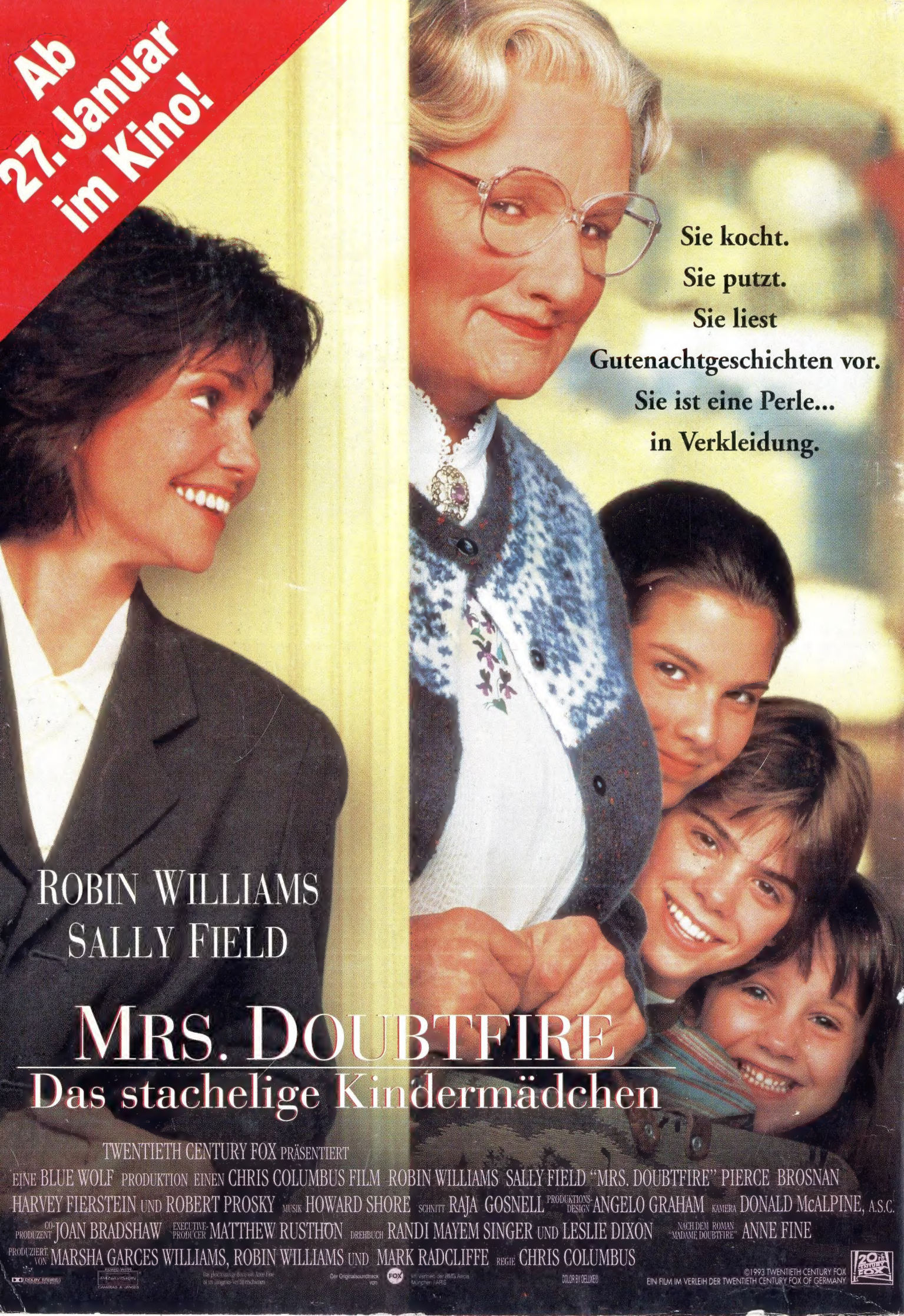
Produktion Oliver Stone, Arnon Milchan, Robert Kline, A. Kitman Ho Drehbuch Oliver Stone Basierend auf dem Buch 'When Heaven and Earth Changed Places' von Le Ly Hayslip mit Jay Wurts und 'Child of War, Woman of Peace' von Le Ly Hayslip mit James Hayslip Regie Oliver Stone

DOLBY STEREO

Das Buch zum Film von und

MCA

WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY


Ab 27. Januar im Kino!
Sie kocht.
Sie putzt.
Sie liest
Gutenachtgeschichten vor.
Sie ist eine Perle...
in Verkleidung.
ROBIN WILLIAMS
SALLY FIELD
MRS. DOUBTFIRE
Das stachelige Kindermädchen
TWENTIETH CENTURY FOX PRÄSENTIERT
EINE BLUE WOLF PRODUKTION EINEN CHRIS COLUMBUS FILM ROBIN WILLIAMS SALLY FIELD "MRS. DOUBTFIRE" PIERCE BROSNAN
HARVEY FIERSTEIN UND ROBERT PROSKY MUSIK HOWARD SHORE SCHNITT RAJA GOSNELL PRODUKTIONS-DESIGN ANGELO GRAHAM KAMERA DONALD McALPINE, A.S.C.
CO-PRODUZENT JOAN BRADSHAW EXECUTIVE PRODUCER MATTHEW RUSTHON DREHBUCH RANDI MAYEM SINGER UND LESLIE DIXON NACH DEM ROMAN "MADAME DOUBTFIRE" ANNE FINE
PRODUZIERT VON MARSHA GARCES WILLIAMS, ROBIN WILLIAMS UND MARK RADCLIFFE REGIE CHRIS COLUMBUS
©1993 TWENTIETH CENTURY FOX
EIN FILM IM VERLEIH DER TWENTIETH CENTURY FOX OF GERMANY